

أسطورة بروتومثيوس في الأديين الإنجليزى و الفرنسى

نويس عوض

٢

دراسة فى التأثير و التأثير

ترجمة : محمد الجندى / جمال الجزيرى
تحرير ومراجعة : د. فاطمة موسى

301



المشروع القومي للترجمة

المجلس
الأعلى
للثقافة

المشروع القومي للترجمة

لويس عوض

أسطورة برومثيوس في الأديان الإنجليزية والفرنسية

دراسة في التأثير والتأثر

الجزء الثاني

ترجمة

محمد الجندي

جمال الجزيري

مراجعة وتحرير

فاطمة موسى



رقم الإيداع بدارالكتب المصرية

٢٠٠١/١٤٨٦١

التنفيذ والطباعة: Stampa

11 ميدان سفنكس - المهندسين

تليفون: 3448824 - 3034408

قائمة المحتويات

الجزء الثاني

صفحة	الموضوع
5	الباب الثالث: المانوى الرومانسى / برومثيروس منتصرا
7	هارتلى كولريديج
23	س.ت. كولريديج
33	إدجار كينييه
69	الباب الرابع: العالم الفكتورى / برومثيروس صانع التقدم
71	العالم الفكتورى: برومثيروس صانع التقدم
89	جوزيف لويدي بروتون
95	لوى مينار
119	وليام بوش
123	لونجفلو
147	روبرت بريديجز
157	جوزيفان بلادان
169	أندريه جيد
181	ترمبول ستيكنى
191	وليام فون مودى
205	جورج كابوت لودج
209	كلارنس مندل
215	جون ليمان
219	الباب الخامس: عصر القلق: برومثيروس عبثيا
221	عصر القلق: برومثيروس عبثيا
229	الخاتمة
235	ببليوجرافيا
287	ثبت أسماء الأعلام

الباب الثالث

المانوى الرومانسى

برومثيوس منتصراً

هارتلى كولردج

(١٧٩٥-١٨٤٩)

برومثيوس (كتبت حوالى ١٨٢٠، نشرت ١٨٥١)

كتب هارتلى كولردج مسرحية برومثيوس: شذرة (الأعمال الكاملة، تحرير رامسى كولز) فى السننتين اللتين قضاهما فى لندن بعد أن خسر منحة الزمالة بأوكسفورد بسبب إدمانه المفرط للخمور. ويمكننا أن نعتبر عمله نهاية النزعة البرومثية الإنجليزية فى الفترة الرومانسية، لأنه كان آخر معالجة إبداعية لهذا الموضوع فى تلك الفترة. وتأثير شلى على كولردج واضح لا تخطئه العين، لأن طريقة استخدام هارتلى كولردج للوزن والصور الجمالية تميزه عن شلى، فالعنوان برومثيوس: شذرة يشى بتأثير جوته ومسرحيته برومثيوس: شذرة مسرحية. كما أن تقسيم هارتلى كولردج مسرحيته إلى شذرة برومثية وقصيدة منفصلة تحمل عنوان "أغنية حوريات البحر" وتمثل المشهد الثانى من المسرحية، هذا التقسيم يناظر ختام مسرحية جوته بالـ"مونولوج" المنفصل الشهير الذى يمثل الفصل الثالث.

مثما الحال فى مسرحية إسخيلوس، تقع أحداث شذرة كولردج بأكملها فى "منطقة منعزلة، من المفترض أنها موجودة فى حدود الأرض المسكونة" لكن لا ترد أدنى إشارة إلى جبال القوقاز أو برارى الكريات، وبما أن المارد موثوق بالأغلال بالفعل، فإن الشخصيات التى تظهر فى الشذرة هى برومثيوس وكوراس من الجن، وبذلك يعود هارتلى كولردج إلى بساطة النموذج الإسخيلى الذى يساعد على إبراز الموضوع الأساسى. لكن سرعان ما تضيع هذه البساطة من خلال التعاطف المشتت وغياب الحركة وافتقاد المواقف الحاسمة، فعندما تبدأ المسرحية فى التطور، سرعان ما تدور حول نفسها. وكوراس الجن الذى يحل فى الظاهر محل بنات البحر يشبه كوراس الأرواح عند شلى، ذلك الكوراس الذى أحضرته الأرض ليروح عن برومثيوس المعذب بعد مشهد التعذيب. تبدأ الشذرة بافتتاحية موسيقية، وكوراس الجن يظهر "طائرا"، ذلك الطيران الذى يذكرنا بالطيران فى برومثيوس طليقا (الفصل الأول)

لا تلتزم الأغنية الافتتاحية لكوراس الجنيات عند هارتلى كولردج بالقافية، فهي منظومة على غرار بحر التروكية ثمانى المقاطع ذى القافية المتحررة، فهذه الأغنية تدين لشلى بصورها الجمالية الأساسية.

شلى

(١) كوراس الأرواح:

نحن هداة البشرية. نحن حماة البشرية
من غابر الأزمان حرسنا الإنسان من كيد السماء...
سواء علينا أن يكون جو الفكر قاتماً، مكفهاً،
عابساً عبوس النهار أخطائه العواصف
فلم يبق فيه إلا وميض مخنوق،
أو أن يكون جو الفكر صافياً
صفاء السماء الضحوك خلت من الغيوم،
ساكناً، نقياً، سلسلاً كأنه جدول رقراق
فى جو الفكر نسكن، وفيه نسيح:
نسيح كما نسيح الطيور فى الهواء
نسيح كما نسيح الأسماك فى الماء
نسيح كما نسيح فكر الإنسان فى عالم الأحياء
نحن ننتقل فى الوجود اللامحدود بغير ضباب كالسحاب،
ومنه نأتىك بالنبوءة التى تبدأ بك وتنتهى فىك!
(برومثيوس طليقا، الفصل الأول)

(٢) الروح الخامسة:

بينما كنت أعبر إليك الفضاء مسرعة
كسحابة تطير حثيثاً فى برارى الفضاء الرحيب.
(برومثيوس طليقا، الفصل الأول)

هارتلى كولردج

كوراس الجنيات:

نتجول خفيفات فوق الأرض
ننساب رشيقات عرض البحر
قلما تقترب أجنحتنا الساحرة
من الزبد الذى يكسو اليم
قلما تحط أقدامنا الفضية
على الأرض التى تكسوها الخضرة
أحيانا نسبح كطيور السنونو
ونرفرف بأجنحتنا فوق النهر
أحيانا نعلو فى شراع الأثير
ونجوب السماء كسحابة صيف
نصعد الآن، وسننزل حالاً
كشهب لامعة سريعة
هكذا نساfer
لا يصيبنا كدر
ولا يقيدنا قيد
(برومثيوس: شذرة)

يعرف كوراس الأرواح عند شلى أين وإلى أين تنتقل؟ لكن كوراس الجنيات عند كولردج لا يعرف ذلك. فهذا الكوراس جذبه "صوت قوة وصراع"، "صراخ مؤلم لعذاب خالد"، أتيا من "جبل عبوس" بطريقة غامضة. يكتشف هذا الكوراس برومثيوس، وينتقل من الوزن غير المنتظم إلى الوقار النسبى للشعر الحر:

كوراس الجنيات:

يا للهول!
أى شكل هذا! يا لشكله الإلهى الجميل!

ذلك الذى يقف هناك فى الشق العاري،
الشق الذى حاصرتة العواصف
يلفحه وهج الشمس،
يلسهه صقيع الرياح،
فلا الشمس تحرقه،
ولا الصقيع يهزه؟
يا لشدة ضوئها المحرق!!
يا لها من حياة جذبة مقفرة!
ما من حياة هناك إلا فى هاتين العينين،
ها هما شاخصتان فى جلد
تملآن القلوب رعبا.
(برومثيوس: شذرة)

إن فكرة النظرة الشاخصة المرعبة موضوع متكرر عند شلى وأستلهمها العديد من الكتاب "أتخال! أنا ساخرات منك إزاء عينيك اللتين جردهما الإله من الأجنان!" هكذا تسأل الفورية الثانية برومثيوس. يخاطب برومثيوس فى نص شلى شبح المسيح قائلاً: "اغفر ألم هذى الحملقة المشرقة"، ويصف برومثيوس نفسه فى نص شلى أيضاً قائلاً: "يا ملك الأرباب والشياطين! يا سيد الأرواح طراً، ما خلا روحاً واحداً جباراً! يا ملك الأرباب التى تملأ الأفلاك اللامعة، تلك الأفلاك التى نرعاها معا بعين ساهرة" فى الحقيقة يشى وصف المكان الذى تدور فيه الأحداث بتأثير شلى، والاختلاف الوحيد هو أن كولردج أحل الصخرة محل برومثيوس بالنسبة للصفات التى يستخدمها. كما أن الديكور وجو السكون أقتبسهما كولردج من شلى (برومثيوس طليقا، الفصل الأول)، فنجد عند شلى أن الليل والنهار هما الحدثان الوحيدان اللذان يتخللان عذاب برومثيوس المتصل، وهنا يوظفهما برومثيوس جيداً لأنهما يحدثان تغييراً فى جو تعتبر فيه الرتبة أفضل من الألم (برومثيوس طليقا، الفصل الأول) يصيغ كولردج هذا الجانب كما يلي: "كم هو عذب ذلك التغيير، حتى ولو كان تنويعاً فى العذاب" (برومثيوس: شذرة).

يسأل كوراس الجنيات المارد: "واسفاه! هل أنت برومثيوس سامى الروح؟"، فيرد المارد: "إنه أنا! الأحمق الذى تحدى غضب جوبيتر". وهنا يلوم برومثيوس نفسه ويسخر منها بأن يطلق عليها: "العراف الجبار، برومثيوس الحكيم. وفى ناظرى جوبيتر أحمق"، كما تهكم أوقيانوس من برومثيوس فى نص إسخيلوس. تقوم الجنيات بالتخفيف عن المارد، مستخدمات كلمات تشبه الكلمات التى تستخدمها الأرواح فى نص شلى، إلا أن هذه الكلمات تشبه كلام الفوريات فى نص شلى أيضا:

شلى

كوراس الفوريات:

تعالى من أطراف الأرض، تعالى من أطراف الأرض،
حيث يقبر الليل ويواد النهار
تعالى، تعالى، تعالى!
(برومثيوس طليقا، الفصل الأول)

الروح الأول:

جئت إليك سريعا، سريعا، سريعا،
على متن الهواء مع صوت النفير، نفير الملاحم،
(برومثيوس طليقا، الفصل الأول)

هارتلى كولردج

كوراس الجنيات:

عبرنا طريقاً يكاد لا ينتهى يقبر اللي
حتى نجى إليك
نزورك هنا فى طرف العالم
تحملنا أجنحتنا الخفيفة المشتاقة لك
(برومثيوس: شذرة)

أقلق صوتنا الأثير
ذلك الأثير مترامى الأطراف
كما لو كان نغيرا مزعجا
(برومثيوس: شذرة)

هناك أوجه شبه أخرى، لكنها ترجع في الأساس إلى اللغة الشعرية الرومانسية المشتركة بينهما، وهناك بعض الصور المتشابهة التي لا تعنى الكثير عند شلي، وتعنى أقل القليل عند كولردج. يتجلى كولردج في أحسن حالاته عندما يستخدم الأسلوب المباشر الذي يقترب أحيانا من مرونة الأسلوب الاليزابيثي العنيف. ومن الجدير بالذكر هنا أن كولردج كان يعجب بالاليزابيثيين أيما إعجاب لدرجة أنه ألف كتابا عن ماسنجر، وكان يعد كتابا آخر عن فورد، لكن القدر لم يمهل، فمات في ١٨٤٩

عندما يروى برومثيوس آلامه للجنيات، يستغل موضوع خلود المارد عند إسخيلوس لكي يبرز عذابه الذي لا يطاق، ذلك العذاب الذي يمتد في الزمن كأنه سيستمر أبد الآبدين. فمثل أيو عند إسخيلوس، يتمنى برومثيوس الموت. لكن لسبب ما لا يذكره كولردج، يتغلب المارد على ضعفه المؤقت وتنتصر إرادته صامدة أمام العذاب.

أخيرا يقول برومثيوس للجنيات إنه قرر أن "يسلخ هذا الجلد، هذه الجثة المكروهة الممزقة التي تقاسى الهوان". وتشبه هذه الرغبة رغبة هاملت في أن "يمزق هذه اللقافة الفانية". فبرومثيوس عند كولردج يرى أنه من الأشرف له أن يخضع جسده للأقدار من أن يخضع روحه لزوس، أي أنه يتمنى الموت وألا يعيش حتى اللحظة التي يمكن أن يتوب فيها.

لذلك يمكننا أن نتصور فلسفة ثنائية تجمع الشيطان وبرومثيوس في شخص واحد، شخص يستغنى عن وجوده الجسدي ويظل روحا ثائرة مجردة، تطير في الكون بلا كلل، تصاحبها اللعنة للأبد، لكي يقول لجوبيتر إن "هناك روحا خالدة لن ترضخ له مطلقا"، دون أن يخضع له، أيما كان معنى ذلك. كما ان هذا النوع البروميثي يتكلم أيضا عن "العقد" الذي أبرمه مع الأقدار، تلك الأقدار التي تبدو كما لو كانت لا تقنع بجسده لكي تخلصه من آلامه. وطبقا لهذا العقد، يقبل برومثيوس أن يمنح "العالم

بأكمله" و "امنح كل نبضة تدق في جسم العالم، ذلك العالم الواسع للأخوة الخالدة حتى تصنع سلامي به!" فنجده يسلم نفسه ويسلم العالم بأكمله للموت. كان من الممكن أن يتلاعب دافعه هنا مع روح العاصفة والقصف لو قال إنه يود أن يرى العالم بأكمله يتحطم إربا بما فيه هو نفسه، ولا يرى نفسه يفكر في أي أسلوب للخضوع. لكن تفسيره هذا ينم عن جبن، جبن لا يلائم طبيعة برومثيروس المارد أو المخلص: "حتى تصنع سلامي به". فبرومثيروس عند كولردج لا يريد حقاً إلا أن يخلص "حق ميلادي، حق الفكر الذي لا يتغير، الجوهر الخالد الحر". فبرومثيروس هنا ما هو إلا صورة مشوهة باهتة من برومثيروس عند شلي:

تحدى القوة مهما بدت مطلقة في العالمين،...
والثبات الذي لا يعرف الندم ولا يلين أمام صروف الدهر،
(برومثيروس طليقاً، الفصل الرابع)

حيث أن ما يقوله برومثيروس عند هارتلي كولردج لا يقال دفاعاً عن القضايا الأساسية في المسرحية، وإنما لتأكيد "حق الميلاد" للمارد. لذلك فإن برومثيروس عند كولردج يقطع أنفه نكايه في وجهه، أو نكايه في عدوه، وذلك أسوأ بكثير. لذلك فإن زعمه بأنه قرين الأقدار في الزمن ما هو إلا مباحاة مفرغة من المعنى، لأنه يسلم للأقدار العالم بأكمله "حتى تصنع سلامي به". فبرومثيروس عند كولردج لا يرمز للمخلص ولا يرمز لآدم المخطئ الذي يتوقع غفران ذنبه. فهو مجرد صورة من الشيطان، صورة شاحبة وباهتة.

عندما يقتبس كولردج من شلي، يشوه ذلك الاقتباس، لأنه يعجز عن إدراك مغزى التغير الداخلي الذي طرأ على روح برومثيروس في نص شلي، ذلك التغير الذي يتقدم نحو التوبة والحب المحيط بكل شيء. فعند شلي، يكشف المارد الناضج للأرض وبنات البحر عن اكتشافه الأخلاقيات المسيحية، وهذا ما يؤكد كوراس الأرواح. وفي نص كولردج، نجد أن كوراس الجنيات يستخدم نفس العبارة التي استخدمها كوراس الأرواح عند شلي:

شلى

أغنية الأرواح:

فلا تثر على ضعفك
لأن فى الوداعة قوة عظمية
إذ بها وحدها
يتحتم على الحى القيوم
أن يطلق من باب الحياة
قضاء الذى التف كالأفعى
حول عرشه

(برومثيوس طليقاً، الفصل الثانى، المنظر الثالث)

هارتلى كولردج

جنية:

يالاه من سحر خلاب
سحر نوقوة لا تقاوم،
ذلك الذى يتجلى فى البساطة الودية
البساطة التى تستولى على دهشة القلوب،
لأنها بساطة لا تثير الخوف
(برومثيوس: شذرة)

يقترح كوراس الجنيات حلاً على برومثيوس، وهو أن يتوسطن عند جوبيتر، مستخدمات "سحرهن" للسيطرة عليه ويجعلنه يحرر المارد. "إنه يعشقنا، جوبيتر الجبار يعشقنا". فبخلاف بنات البحر، عند إسكيلوس، اللاتى ينصحن المارد بالخضوع، نجد إن الجنيات يقترحن حلاً وسطاً يرضى كلا الطرفين، يتمثل فى أن يتوسطن من أجل برومثيوس دون علمه، وهكذا يمكنهن أن يثرن عطف زوس ويحافظ برومثيوس على كبريائه فى نفس الوقت. فما يطالبن به هو: "كف عن كل شئ ما خلا سلامك"، أو توقف عن زندقتك، وما خلا ذلك يمكن إصلاحه.

حورية:

لكن دعنا نتوسط لك.
ندعوه بإصرار
دعاء لا يحلو لك
ويبقى كبرياؤك سالماً
وإرادتك جامحة.
(برومثيوس: شذرة)

هل هناك غش أكبر من ذلك؟ يعبر برومثيوس عن قلقه عليهن، وهو موضوع مستقى من مشهد أوقيانوس وبرومثيوس عند إسخيلوس؛ لكنهن يطمئننه قائلات:

لا تخف
عندنا من الفتن والحيل ما لا يحصى،
فتن لا تخيب
حيل لا تنكشف،
عندنا تعازيم جبارة،
لا يتصور عقلك العنيد
ما تصنعه هذه التعازيم
(برومثيوس: شذرة)

تصف الجنيات لبرومثيوس الأسلوب الذي ينوين أن يتبعنه مع زوس. سيستخدمن أسلوب شهرزاد التي تروي كل ليلة حكاية مثيرة للملك شهريار المتعطش للدماء، وبالتالي تخلصه من عاداته الدموية في قتل بكر بريئة كل يوم. وهذا يكسب لغتهن مغزى كبيراً:

ألسنا جسورات لنجعل إله يتوب!
دعواتنا ستخطف النوم من عينيه

لن نتركه إلا وقد لان وتراجع،
تضرعنا الدائم سيذيب صخور قلبه.
ربما نحكى له حكاية شيقة،
تستولى على اهتمامه،
تسرقه من نفسه،
نخدعه بحكاياتنا حتى يرق
حكاياتنا التي ستنتهى يوماً برومثيوس.
(برومثيوس: شذرة)

ليس غرضهن حضّ برومثيوس على التوبة، وإنما حضّ جوبيتر، مما يظهر جوبيتر على أنه مذنب كبير يضطهد الإنسان وبرومثيوس، جوبيتر الذي يخطئ في حق الإنسان، ويذنب في حق برومثيوس. ليس هذا التصور عن جوبيتر كطاغية جديداً. وإنما تمثل الجديد في موقف كوراس الجنيات اللاتي ينظرن إلى فك أغلال برومثيوس على أنه مشكلة عملية يجب حلها بعيداً عن مسائل الصواب والخطأ. وبالرغم من أن كوراس الجنيات يناظر كوراس بنات البحر، إلا أنه يتكلم بلغة أوقيانوس الجوفاء الطائشة.

ما يميز شخصية برومثيوس عند هارتلى كولردج هو رثاؤه لنفسه، لا عناده الذي لا يقهر. وكلما تطورت المسرحية، كلما تحسنت الصياغة الشعرية بدرجة ملحوظة لدرجة أنها تصل إلى مستوى أسلوب وردزويرث، ذلك الأسلوب الذي يعتمد على الشعر البصافي والفنية المحكمة وكذلك اللغة المباشرة التي تحتذى بالأسلوب الإليزابيثي الخطابى. وهذا يجعلنا نتساءل عن السبب في أن هارتلى كولردج لا يلقي جمهوراً عريضاً من القراء. فبرومثيوس لا يرفض مطلقاً تدخل الجنيات، فدائماً يتمنى لهن أن يكن "أحراراً في أن يتبعن ما تمليه عليهن عقولهن". واعتراضاته مثل "أيتها القوى الرقيقة تمهلي!" لا تنبع من كبريائه أو كرامته الشخصية، وإنما من خوفه أن يدمر غضب جوبيتر أصدقاءه. يتضح رثاؤه لنفسه فيما يلي:

أه ! لو كان جوبيتر
تذف بي في هاويه إربوس
بعيداً عن الآلهة والبشر،
فلا يشمت بي إله
ولا يشفق على إنسان،
لكان طوانى النسيان كما ينسى نجم
فى ذيل المجموعة السماوية اللامعة
التي تدور دورتها فى ألف عام
وتضيق أشعتها الباهتة فى اللانهاية المظلمة.
لكن، هل سأصير حكاية تروى،
شذرة طواها الخراب فى عالم أكلته السنون
سجلاً للتغير الذى لا يلحقه السكون
معلماً خالداً يستهدى به تيار الزمن الهائج.
الأجيال المتعاقبة تنسى بعضها بعضاً
لكنها لن تنسى عاري،
سيذكرنى كل جيل
إلى أن أصبح خرافة لا تصدق.
ستأتى إلى ساحرات الليل
على ظهر خيول خرافية
ليستطلعن منى ما تخبؤه الأيام.
فى كتب السحر القديمة،
سيقرأ ساحر أو مغام
عن هذه المنطقة المهجورة،
المنطقة التي لا يفارقها الغمام،

وسيفامران بالمجيء إلى هنا
ليسألا عن أشياء طواها النسيان
ويسألا عن أشياء لم تحدث بعد.
لكن من هو ذا الذى يرى بؤسى،
ويجرؤ أن يستنزل على نفسه غضب جوبيتر؟
ما التباهى بالحكمة إلا وهم باطل!
إنها لعقيمة تلك المعرفة
التي تكتشف ما وراء عتمة الزمن.
دع الآلهة يعبّون من كوثرهم مبتهجين .
دع البشر يلهثون وراء الزمن مثل الجنادب
علّهم يهدئون الرعد الذى لا يغمض له جفن.
(برومثيوس: شذرة)

من الصعب تخمين ما يريده برومثيوس حقاً، فالأبيات الختامية تزيد من رثاء النفس، ذلك الرثاء الذى يتخلل مجمل كلامه. تدل هذه الأبيات على أنه يندم على سرقة النار، وعلى زعامة الجنس البشري. وإحساسه بـ"العار" غير واضح، فلا يمكننا أن نخمن ما إذا كان هذا الإحساس ينبع من عرض التصالح مع جوبيتر، أم ينبع من عجزه البائس فى الوقت الحالى: "لكن من هو ذا الذى يرى بؤسى، ويجرؤ أن يستنزل على نفسه غضب جوبيتر؟" وسبب هذا اللبس واضح على كل حال. فهارتلى كولردج نفسه لم يعرف بالضبط ما يفكر فيه، فليس لديه موقف إيجابى يمكن أن يقدمه. ومن المؤسف أن هذا التمكن من ناحية اللغة الشعرية البسيطة التي تعد بتخليص المسرح الشعري من الغنائية الفضفاضة التي أورتها إياه الرومانسيون . من المؤسف أن تضيع هذه اللغة فى تأمل سلبي، وأفكار غامضة ومواقف ملتبسة. ربما كان غياب الرؤية الواضحة هنا هو الذى أدرج هارتلى كولردج فى طى النسيان.

يبرز هارتلى كولردج مهارة فائقة عندما يستلهم الجو القديم الخاص بقيام زوس بإسقاط كرونوس (الزمن) والاستئثار بعرش العالم. وبما أن زوس هو قاهر الزمن، فإنه مؤسس عهد النعيم الذى يخلد فيه الشباب، ويتم التخلص من النقائص والشيخوخة

والموت للأبد. لكن هذه الصورة تختلف عن صورة زوس كما تصوره الأساطير اليونانية، زوس الذى يضطهد البشر، ربما لمصلحتهم. تنبأت جايا-تيميس بأن المسيح المنتظر، هرقل، سوف يحقق زمن السعادة ويفك أغلال الإنسان "بموافقة زوس"، كما يقول هسيود. لكن هناك فكرة مستترة التقطها هارتلى كولردج، فكرة تجعل وصف الجنيات للتطور الروحي لزوس نفسه متسقاً، ألا وهى الأغاني الحزينة التى تتأوه بها الأرض للسماء ليل نهار معبرة عن مصائب الإنسان. فاستخدام برومثيروس حقه فى التضرع للإله بعد توبته قهر إرادة زوس وجعله يكفل خلاص الإنسان على يد المسيح المنتظر، وكذلك تأسيس عهد النعيم، لكن النص الأصلي يفقد خلاص برومثيروس قيمته إذا لم يُبنى على توبة برومثيروس نفسه، توبة صادقة نصوح. فلا تستطيع الجنيات والحوريات وعروس البحر وعروس الجن مجتمعات أن يثرن شفقة قلب جوبيتر طالما أن الإنسان الذى يتوسطن من أجله يرتكب الجريمة على الأرض جهاراً متباهياً بها. يتمثل ضعف هارتلى كولردج فى هذه الازدواجية: رغبته فى أن يحتفظ الإنسان بكبريائه العنيد وأن يضمن عفو الإله عنه من خلال توسط طرف ثالث، طرف مدرب جيداً، عذب اللسان، طرف يدبر المكائد بإحكام، طرف يئنظر إلى مأساة الإنسان على إنها لعبة.

تنتهى مسرحية برومثيروس عند هارتلى كولردج بالتهديد بظهور نسل ثيتيس. يلتزم المارد التزاماً صارماً بتقليده الخفى لمسرحية إسخيلوس (برومثيروس فى الأغلال). ويبدو أن "شذرة" كولردج جزء من عمل ضخّم لم يكتمل، وإلا لكانت هذه النهاية غريبة، حيث أنها لا تتطرق لنفس القضايا التى تجاهلها إسخيلوس نفسه. هناك جزء ملحق بهذه الشذرة يسمى "أغنية الحوريات" (وليس أغنية الجنيات) عبارة عن قصيدة تتغنى بقدم زمن النعيم. والقصيدة نفسها صياغة مسهبة لعودة العصر الذهبى، ولا تشير أدنى إشارة إلى سلوك برومثيروس فى المشهد النهائى للمسرحية، ولا تذكر كيف أن الإنسانية فازت بالنعيم النهائى أو كيف أن برومثيروس فاز بالخلاص. لذلك نفترض أنها قصيدة كان هارتلى كولردج ينوى أن يختتم بها العمل الذى لم يكتمل، ذلك العمل الذى يتناول بالطبع فك أغلال برومثيروس. وتبدأ القصيدة البداية التالية.

مرحى أيتها الحقول

هاهو النعيم قادم النعيم

الذى تدعين به فى صمت.

لن يعمك القحط ثانية...

وتنتهى كما يلي:

لكن، أين هو، أين هو
ذلك الصوت العذب
الذى يشدو فى جوقة الطبيعة؟
أواه! أين الإنسان،
ذلك الإله الفاني
الإله الذى فاق كل شئ
فلا مثيل له على الأرض؟
هل سيصمت الإنسان
والطبيعة اغتبطت وازينت
هل سيصمت خطيبها المفوه
هل سيصمت مرید أنعام الطبيعة
تلك الأنعام الصوفية الأخاذة؟
هل ستكون آخر من ينهل من النعيم
هل ستكون آخر من ينعم بسكينة البركة
وقد كنت أول من ينوح ناعياً جذب الطبيعة
كنت الوحيد الذى تقاسى الألم،
الألم الذى أقبلت عليه بإرادتك؟
ربما يخاف القدر الوحشى
ذلك القدر الذى يبنى
نصبه الحزين المى
على أشلاء السعادة والعنوبة.
أيا فان ذهب الخوف للأبد
انتهى جبروت العنف القديم،
لقد أقسم جوبيتر بأن تظل حقيقة الحب خالدة،

لا يشوهها الزمن
لا يدمرها الموت
لا يصيبها التغير
(برومثيوس: شذرة)

نجد في هذه القسيمة أصداء لرؤية شلى عن المدينة الفاضلة؛ فموضوع قداسة الإنسان جزء لا يتجزأ من أية معالجة لأسطورة برومثيوس، ويتضح ذلك بجلاء في عبارة هارتلى كولردج "ذلك الإله الفاني". والإشارة إلى الإنسان المعذب بأنه "الوحيد الذى تقاسى الألم، ذلك الألم الذى أقبلت عليه بإرادتك" إشارة أكيدة إلى برومثيوس المعذب الذى يعتبر الرمز الأسطوري للجنس البشرى، مهما بدا شيطانياً فى كبريائه اللامبرر.

ليست مسرحية هارتلى كولردج عن برومثيوس بالعمل الرديء. بالتأكيد يشوب المسرحية العديد من عيوب البناء، وأبرز هذه العيوب افتقادها للفعل، كما أنها تفتقد للمواقف الحاسمة، المواقف التى تتحول إلى فعل فى مثل هذه الظروف. على سبيل المثال، إن كوراس الجنيات اللاتى يعرضن التوسط عند الإله الأب من أجل المارد هن أنفسهن الجنيات اللاتى يقلن عن جوبيتر: "لا نعتقد أنه سيكون شديد القسوة أو الطغيان كما نظن". فهن يتذبذبن تذبذباً شديداً بين جوبيتر وبرومثيوس دون أن يشعرن بميل أصيل نحو أى منهما. كما أن برومثيوس نفسه يتمادى فى رثاء الذات، والرثاء أناني، لدرجة أنه ينسى فى غمرة رثائه الجنس البشرى وينسى عدالة قضيته. فهو يجدف فى حق الإله قليلاً، ولا يصل هذا التجديف إلى درجة الفظاظة. من الطبيعى أن يفقد المارد أعصابه فى النهاية قبل أن يصلح، إلا أن برومثيوس عند هارتلى كولردج لا يحتفظ برياسة جأشه ولا يرى خطأه. ربما يقول قائل هناك جانب ذاتى فى تصوير هارتلى كولردج لبرومثيوس، فلقد كتب هارتلى كولردج لأخيه عن تجربته البائسة بجامعة أوكسفورد وفشله فى التكيف مع نظام الكلية الصارم مما أدى إلى حرمانه من استكمال منحة زمالة أوريل، قائلاً: "لكننى لم أكن جسوراً بالقدر الذى يؤهلنى للصراع، كما أننى لم أكن متعلقاً للدرجة التى تمكنتى من أن أصالح. فاقتنعت بالفرار لكى أهرب من عيون الناس المتسائلة، تلك العيون التى كان ينبغى على أن أنظر إليها بثبات لأنفسى عن إحساسى بمرارة الخيبة فى بعض التهديدات العقيمة، تهديدات مازالت تراودنى عن الإصلاحات الكبيرة التى يجب أن تتم فى الكلية والجامعة عندما

ابتسر الزمن الفرص أمامي. وبالطبع تمثل الأثر المركب لهذا السخط وعدم التبصر في عتاب نفسي وترددي، في التوصل إلى حلول سرعان ما تتلاشى بقدر سرعة التوصل إليها، في حذر أفقدني صراحتي، في خوف زائد من ضميري، في عجزى عن إكمال أية خطة محددة، في لامبالاة متطرفة عند زوال أى ألم. وبالتأكيد لا تغيب عنك النتائج المترتبة على ذلك"

يرسخ الكاتب والتر بجهوت هذه الصورة عن هارتلى كولردج أثناء محنته بأوكسفورد قائلاً عنه إنه إنسان "يمتلك كل مقومات الرجولة، إلا أن إرادته تفتقد القوة التي تمكنها من التغلب على المعوقات - لقد عاش كما تعيش امرأة ضائعة ومنبوذة، ترتكب الخطيئة مرة وتكره نفسها لأنها أخطأت، وربما تخطئ أكثر لنفس السبب، لأنها تنشد الراحة في صدق لومها لنفسها، لأن خيالها المريض يصور لها أن الفكرة تسبقها دوماً، لأن إراتها الضعيفة عاجزة عن مجاراة الشهوة اليومية والفكرة الفظيعة - ألا وهي خوفها من أن تفقد ذاتها، خوفها من أن تستسلم للقسوة وسوء الظن وسكون الجوارح" (دراسات أدبية، ١٩١١).

كما أن مزج هارتلى كولردج بين الأساليب المختلفة يشوه عمله من أن لآخر، فهو قادر على الكتابة بأسلوب العصر الإليزابيثي فيسمى جوبيتر "ابن رياً"، والكتابة بأسلوب جراي (القرن ١٨): "كم من زهرة بريئة رحم لبذرة سامة ومهد لها"، والكتابة بأسلوب معظم المتشاعرين عديمي الموهبة في القرن الثامن عشر: "ارفع صوتك بالغناء، ارفع حدة صوت حلقك المفرغر عالياً"، والكتابة مثل شلي: "خلعنا أحذيتنا اللامعة وطرنا في الهواء بأجنحة منفوشة الريش وشعر مسترسل منكس". لكن أسلوبه الأصيل الذي يغلب على شعره فمصاغ على غرار أسلوب وردزويرث فأحياناً يرقى لمرتبة السهولة المتعمدة عند وردزويرث.

هارتلى كولردج على أى حال كاتب جدير بالقراءة، فهو شاعر متوسط، لم ينتج شعراً سيئاً تماماً كما يحدث من الشعراء الكبار أحياناً، مثلما الحال مع عمه ص. ت. كولردج على سبيل المثال. فكما يقول رامسى كولز محرر أعماله، إذا استبعدنا البحار القديم، وكويلا خان، وكريستابل، وهى من أعمال كولردج الأكبر، سنجد أن أعمال هارتلى كولردج الجيدة تقف على قدم المساواة مع كل ما كتبه كولردج الأكبر. يقول إدوارد نودن فى كتابه عن الشعراء الإنجليز عن إنتاج هارتلى كولردج إنه إنتاج "أصيل، مفعم بالطبيعة، عذب، مبتكر، وضوحه وتوفيقه لا تخطئهما العين". أما عيبه الأساسى فيتمثل فى عجزه عن إضافة شيء إيجابى إلى التراث الزاخر للشعر الإنجليزى.

ص. ت. كولردج

(١٧٧٢-١٨٣٤)

برومثيوس عند إسخيلوس (١٨٢٥)

برومثيوس عند إسخيلوس "مقالة تمهيدية لمجموعة من الأبحاث في علم اللاهوت الكهنوتي عند المصريين ومقارنته بأسرار اليونان القديمة، قرأت في الجمعية الملكية للأدب في ١٨ مايو ١٨٢٥" (الجزء الرابع من أعمال كولردج الكاملة، نيويورك، ١٨٥٢). كان المد البروميثي قد بدأ في التقهقر، فما بين شذرة هارتلى كولردج وترجمة اليزابث باريت الشعرية لمسرحية إسخيلوس برومثيوس في الأغلال (١٨٣٣) لا نجد معالجة للموضوع إلا ذلك البحث الذي كتبه كولردج الأكبر. فلقد أفل موضوع برومثيوس، حيث مات شلي (١٨٢٢) كما مات بيرون (١٨٢٤). وبحلول عام ١٨٢٥ كانت الرومانسية قد بدأت في الاحتضار، إن لم تكن احتضرت بالفعل. في الواقع، تنتمي ترجمة اليزابث باريت إلى عصر آخر، عصر كان يشبه النسر أكثر من شبهه ببرومثيوس، عصر يقيم العمل في ضوء مجموع عناصره. كما أن بحث كولردج عن برومثيوس عند إسخيلوس يبدو كما لو كان شاهد قبر، شاهدا ضخما معقدا، يؤين موضوع ميت فقد جاذبيته ودفن مع الأرواح الحائرة لذلك العصر القلق.

يكشف تناول كولردج لإسخيلوس عن شك وطيء في الروح الإسخيلية، وربما يدل هذا التناول على عجز كولردج عن الشعور بدرامية موضوع برومثيوس. فلقد ربط هذا الموضوع بمرحلة عدم النضج في حياته الشخصية، تلك المرحلة التي كانت تكتسحها العاصفة ويثقل عليها القصف. يقول كولردج: "عندما كنت طفلا كنت شغوفًا بإسخيلوس، وفي شبابي ومنتصف عمري فضلت عليه يوربيدس؛ أما الآن وأنا في أواخر عمري فإنني أعجب بسوفوكلس. فلقد تبينت أن سوفوكلس كان أكملهم، ومع ذلك فإنه لا يصل إلى بساطة إسخيلوس الرائعة، بساطة البناء بالطبع. كما أنه لا يستطيع أن يصيغ عبارات مفعمة بالحس الصادق الذي نجده عند يوربيدس" (أحاديث حول المائة، ١ يوليو، ١٨٣٣). وقبل ذلك بعشر سنوات عبر كولردج عن شكه في ميتافيزيقا التمرد التي تتجسد في روح إسخيلوس قائلا كلاما دالا: "عند إسخيلوس، يبدو الدين

مرعبا، خبيثا، متعسفا. سوفوكلس أكثر الكتاب المسرحيين الثلاثة اعتدالا مع أنه يؤمن بتعسف الدين. يشبه يوربيدس الرجل الفرنسي الحديث، لا يشعر بسعادة قسوى إلا إذا صفع الآلهة جميعا بكف واحد" (٤ يناير ١٨٢٣). من الواضح أن "التعسف" ونقيضه "التمرد" هما السبب الحقيقي في أن كولردج لم يرتح لإسخيلوس في أواخر أيامه.

ومع ذلك لم يكف كولردج عن اعتبار برومثيوس حلقة وصل ضرورية عند مناقشة العلاقة بين الإله والإنسان، ومن ثم كان دائم الانشغال بمعنى أسطورة برومثيوس. كلما حاول كولردج جادا أن يوضح الرمز البروميثي، كلما أصابنا بالإحباط إذا كنا نتوقع أن نجد عنده تفسيراً متناسقا لذلك الرمز. فالأسطورة الإغريقية شديدة الوضوح التي تمثل الإنسان في حالته البدائية وهو يتطلع إلى مستويات عليا من الوجود (الإبداع، الوعي، القداسة) والوصول إلى هذه المستويات جزئيا من خلال الخطيئة الأولى التي يعاقب عليها ثم يغفر له - تتحول هذه الأسطورة عند كولردج إلى موضوع شائك حول العلاقة بين النوموس (الشرع، الناموس) والنوس (الفكرة). وقبل أن يشرع كولردج في معالجة هذا الموضوع من الوجهة الفلسفية بسنة، أشار إلى التعقد الشديد للرمز البروميثي: "لم يكن لدى القدماء أى تفكير عن سقوط الإنسان، رغم فكرتهم عن انحطاطه التدريجي. ففي الأسطورة القديمة، كما عند إسخيلوس، يمثل برومثيوس مزيجا من المخلص والشيطان معا" (٨ مايو ١٨٢٤). كان من الممكن أن يحالف كولردج الصواب لو قال إن برومثيوس هو الإنسان نفسه بطبيعة مسيحية وشيطانية في آن، حسب الزاوية التي ننظر منها للمارد. فالقدماء اعتبروا أن المسيح والشيطان يجتمعان في الإنسان. لكن كولردج لم ينفرد بالتذبذب بين التجليات المتناقضة لطبيعة برومثيوس، فهذا التذبذب شائع عند كل الموحدين بالله الذين تطرقوا لموضوع برومثيوس، حيث أنهم يركزون على جانب واحد ويعتبرونه الجانب الوحيد.

على كل، يتخلى كولردج في بحثه الشخصى عن برومثيوس عما تعارف عليه من إدراج المارد في قالب بشرى. فكولردج يجرّد الرمز حتى يمثّل كينونة كونية (الروح) وهى تصارع الشرع (جوبيتر)، وبذلك أحيا كولردج تأويلا من أقدم تأويلات الرمز، ألا وهو التأويل الأفلاطونى الحديث. وإذا عرفنا أن الإنسان عند كولردج مركز ذلك الصراع بين الروح والشرع، أدركنا أن كولردج اقترب من جوهر برومثيوس رغم غموض أسلوبه واستطراداته غير المبررة. لكن تختفى الدراما الخالصة فى الصراع البرومثي عند كولردج ويحل محلها مجموعة من المفاهيم المجردة.

قبل أن يتناول كولردج اسم برومثيروس وطبيعته، يبدأ فى مقدمة طويلة مسهبة يهاجم فيها الفرنسيين ويناقش أسفار موسى الخمسة ويقارن بين الإيمان بالإله والاعتقاد فى وحدة الوجود، ويعرض لتفاصيل تعيينه "عضوا منتسبا فى الجمعية الملكية للأدب"، ويورد فقرات كثيرة من أعماله حول الفرق بين الإغريق واليهود. وبعد ذلك ينتقل إلى الموضوع الأساسى لبحثه، ألا وهو معنى برومثيروس.

يطرح كولردج قضيتين أساسيتين، ١- تمثل الأسطورة القديمة جداً قصة مجازية عن ظهور الروح البشرية، أو "خاصة بالتكوين، أو ميلاد النوس أو العقل عند الإنسان. ذلك أن أجل أسطورة إغريقية، وربما أقدمها، هى أسطورة محب الحكمة، ونفس الشيء نجده فى أقدم سجلات لليهود، ولكنها سجلات ذات طابع مختلف وتصور مغاير". ٢- برومثيروس معادل إغريقى لأدم، وترجع الاختلافات فى الشكل والتفاصيل بينهما إلى درجة التطور التى وصل إليها الإغريق واليهود على الترتيب: "برومثيروس محب الحكمة ... شجرة معرفة الخير والشر- قصة مجازية ... بالرغم من أنها أنبل وأخصب قصة من نوعها". رأينا كيف أن النموذج الذى يجمع بين برومثيروس وإبيمثيروس تم تعديله فى الدوائر الغنوصية ليمثل أدم السماوى فى مقابل أدم الأرضي، كما يظهر فى ديانات التوحيد. كان بإمكان كولردج أن يجد أمثلة على ذلك عند زوزيموس أو جامبليكوس أو أى شخص آخر من الأفلاطونيين الجدد الذين تناولوا الموضوع.

لكن كولردج لا يقنع بتطوير هذه النظرية دون أن يوضحها. فيرى أنه من الواجب البحث عن دليل صحتها من خلال التحليل المنهجي لأسطورة برومثيروس.

حسب تصور كولردج، إن أسطورة سرقة النار هى أسطورة "تولد النوس أو العقل الخالص عند الإنسان". فالنار هى النوس؟ والنوس هو العقل الخالص. ويكشف مفهوم "السرقة" أن النوس لا تمثل مجرد تطور للمادة العضوية، وإنما هى عنصر يقع خارج الوجود المادي. ٢- "سرقت النوس أو النار لكى تحدد اختلافها أو تكوينها المغاير، أى تغايرها، اختلافها فى النوع عن الملكات التى يشترك فيها الإنسان مع الحيوانات الراقية. ٣- سرقت هذه النار من السماء لكى تشير إلى سموها فى النوع". فالأصل الإلهي للنوس يكشف عن نفسه.

حتى الآن، يتحرك كولردج فى إطار التراث الأفلاطوني الجديد الأساسى، إلا أن علينا أن نوسع مفهومه للنوس ليشمل كل الحالات العليا من الوجود بما فيها الوعى والإبداع. وهذا ينفى حقيقة أنه فى مرحلة مبكرة من الأسطورة، كانت النار ترمز إلى

الشكل البدائي جداً من الإبداع المتمثل في مفهوم "الخصوية"، وأن قصة برومثيروس كانت تمثل بدء الحياة وانتشارها معا.

لكننا نبدأ في الاختلاف مع كولردج عندما يغير الحقائق المعروفة جداً الخاصة بالأسطورة لكي تلائم تصوره الفلسفي: "وأخيراً (حتى نضمن تجانس الواهب والهبّة)، سرقت النار بواسطة "إله"، إله من السلالة التي سبقت سلالة جوبيتر... ومع ذلك بواسطة إله من نفس سلالة جوبيتر ونفس جوهره، سلالة ترتبط به منذ القدم بأقوى الروابط وأودها. وحتى يدل ذلك على أسبقية وجود النوس في عالم الفكر... تم استخدامه ليدل على سمو النوس، وهو الملكة المميزة للإنسان عن غيره، تلك الملكة الخالدة".

لم يكن برومثيروس إله، بل مارداً. جسّد المردة القوى البدائية المظلمة للطبيعة، تلك القوى التي كانت تسبق آلهة الأوليمب، بما فيهم زوس، في الديانة الإغريقية؛ ويمثل زوس مرحلة أعلى على سلم العبادة البشرية. لم يكن المردة "من نفس سلالة جوبيتر ومن نفس جوهره"، إلا إذا اعتبرنا الجورجونات والجبابرة العور وعشرات الكائنات المسوخة التي يمتلئ بها كتاب هسيود أنساب الآلهة، إلا إذا اعتبرنا هذه الكائنات تمثل العماء المطلق. كون المردة سابقين على الأوليبين يثبت "سموهم"، لا سمو النار التي كانت عند الآلهة قبل أن يسرقها برومثيروس ليعتص الحياة في المخلوقات غير النارية. فلو كان برومثيروس يمتلك النار في عالمه السابق، لما سرقها من زوس. فطبقاً للأسطورة، يتمثل السابق والسامى في الوجود الجسدى الغبي، لا في النوس الذكي.

إن التعريف الذي يقدمه كولردج عن جوبيتر في محاضراته تعريف رباعي الأبعاد: "يمثل جوبيتر، (١) النوموس بوجه عام، في مقابل الفكرة أو النوس؛ (٢) النوموس الأكبر، أحياناً الأب، أحياناً الحاكم، وأحياناً الشامل أو ممثل كبار الآلهة الذين انضموا إلى جوبيتر أثناء الانشقاق الأول؛ (٣) نوموس... خاضع الأرواح... الذين تحولوا بعد إخضاعهم... إلى مردة مسالمين، صغار آلهة، أى أنهم يمثلون عناصر الطبيعة، حيث تعتبر هذه العناصر قوى تدين بالولاء للقوى الأكبر منها؛ (٤) النوموس... الشرع، حسب مفهوم القديس بولس، الخ"

في الحالات الأربعة، يطابق زوس النوموس أو الشرع، حيث أن اسم زوس ذاته يدل على ذلك. لا ينفرد كولردج بهذه الفكرة. وعندما لا تكون هذه الفكرة واضحة، فإنها تستشف ضمناً على الأقل؛ وتمرد برومثيروس تمرد على النظام القائم. ونجد هذا

التفسير عند جوته، ويصبح هذا التأويل هو الموضوع الأساسي عند جوزيفان بيلادان، وأمامه تفقد كل الموضوعات الأخرى أيتها.

إذا كان زوس يجسد النوموس أو الناموس، فإن برومثيوس يجسد النوس أو الفكرة. لكن هذه "الفكرة" تتحد عند كولردج إلى جزء من الناموس، وعند مرحلة معينة تتماهى الفكرة والشرع في بعضها بعضاً، بالرغم من أن كولردج ذاته قال أنفاً إن الفكرة سابقة على الشرع. ويرجع ذلك إلى أن كولردج اعتبر أسطورة برومثيوس نظاماً من العلاقات التي تعتمد على صورة خاطئة من المسيحية توصف بأنها ترانسندالية.

٥- يمثل برومثيوس النوس. بهذا الشكل، تكون النوس عديمة القوة بالضرورة، لأن القوة كلها، أى الإنتاجية أو الطاقة المنتجة، موجودة في الشرع. وما دامت القوة تتمثل في الشرع، فإن القوة العظيمة تصبح نوس. ويصبح مبدأ الشرع أن الفكرة تتجسد فيه. وبما أن القوة تتمثل في الشرع، فإن النبوءة والبصيرة يتمثلان في المعرفة أو الفكرة العاملة التي هي في الشرع. ومن الأمثلة على ذلك الساعة الفلكية الجيدة بالنسبة لحركة الأجسام السماوية، أو قطب المغناطيس في بوصلة البحار بالنسبة لجاذبية الأرض.

٦- كل من النوموس والفكرة (أو النوس) يمثلان الكلمة. لكن النوموس يمثل كلمة الرب، أما الفكرة فتمثل كلمة الرب على لسان النبي. ومن المنطقي أنه إذا لم تكن المعرفة هي القوة، فإن القوة ليست هي المعرفة. يحاول النوموس أن يتعلم، أن يحصل على السر بالقوة، ذلك السر البغيض، سر مصيره، باختصار سر زوال المجد الكامن في كل طباق، لأن الجوهر أو المطلق أو المطلق فقط هو الخالد. سيقوم جوبيتر بالاستيلاء على ذلك السر من النوس أو برومثيوس بالقوة، ذلك السر الذي يمثل المطلب السادس من برومثيوس.

فلنتمس طريقنا وسط هذه "الغابة المقدسة من الميتافيزيقيا الترانسندالية"، كما يطلق كولردج نفسه على طريقة عرضه للموضوع (برومثيوس). ويمكننا أن نتوصل إلى المعادلات التالية:

جوبيتر = النوموس أو الشرع

برومثيوس = النوس أو الفكرة

كراتوس وبيا = الضرورة

هرمس = المصلحة الذاتية التي تتوسط بين الشرع والفكرة، ربما لمصلحة كليهما.

بنات البحر = المردة المسالمين، الموالين الأقوياء، نوات الأصل المقدس، يشبهن الأرض الأم التي نجدها عند وردزويرث "تملاً حجرها بملذاتها الشخصية"، الممرضة الحنون التي تبذل ما فى وسعها لتجعل ابنها بالتبني، الإنسان الذي نزل من السماء، ينسى الأمجاد التي عرفها والقصر الملكي الذي جاء منه.

جينو = الدين الكهنوتى أو ثقافة الدولة

أيو = الدين الدنيوى

هرقل المخلص = ابن الدين الدنيوى من جوبيتر، الذى فك أغلال الإنسان فى النهاية.

كل من النوموس والنوس، أو الشرع والفكرة، أو جوبيتر وبرومثيوس، يجسدان الكلمة أو اللوجوس. ويوصف النوموس فى تعريف جوبيتر بأنه النوموس الأكبر "أحيانا الأب، أحيانا الحاكم، الخ"، وهذا النوموس هو الإله الأب. وبما أن برومثيوس هو الشكل الثانى للوجوس، فإنه بالضرورة يمثل الإله الابن، بينما نجد أن هرقل المخلص يمثل الإله الروح القدس. حتى الآن لا يوجد لبس فى هذا التصور عن هرقل. فهذا التصور موجود كذلك عند فرانسس بيكون فى كتابه **حكمة القديس**، وربما يوجد عند آخرين ممن هم خبراء فى الرمزية المقارنة.

يبدأ اللبس عندما يقارن كولردج بتين الجانبين الآخرين من اللوجوس، أى الشرع (جوبيتر) والفكرة (برومثيوس). إذا كان النوموس هو الإله الأب، وكان النوس هو الإله الابن (المسيح)، فإن تصور كولردج الذى يقول إن الفكرة سابقة فى الوجود على الشرع يفترض أن المسيح وجد قبل وجود الإله. إن أسبقية الفكرة التى يركز عليها النظام الهيجلى للمثالية الجدلية ستؤدى بنا إلى السخف إذا لم نجعل الفكرة الأولى تتمثل فى الإله. وهيكل نفسه ينظر إلى الإله على أنه مطلق القدرة، الإله الذى يمثل فى حالته المطلقة المكتفية بذاتها، الحقيقة الوحيدة السابقة على كل أشكال الوجود أو الصيرورة، بالرغم من بساطته المعقدة فى البداية أو فقره الخصب قبل نموه الجدلي.

هناك بعض الدلائل عند كولردج تدل على أنه يهجد بين برومثيوس والإنسان، وليس المسيح (من المحتمل أن الإنسان وبرومثيوس يدلان على نفس المفهوم في تلك الفلسفة الترانسندالية). ولكن هذا أيضا يؤدي بنا إلى نفس المفهوم المتعلق بآدم على أنه اللوجوس أو النوس أو الفكرة السابقة على وجود الإله، النوس وبس الأكبر. يزعم كولردج أنه بالرغم من أن الناموس هو الكلمة والفكرة هي الكلمة أيضا، فإن الناموس هو كلمة الرب الذي يجسد القوة، والفكرة هي كلمة الرب على لسان النبي الذي يجسد المعرفة. ليست القوة هي المعرفة ولا المعرفة هي القوة. وبما أن القوة زائلة، فإنها تعذب المعرفة حتى تستولى منها على سر زوالها. ويدعم ذلك فكرة تستغل النظرية الهيجيلية، ما قبل الهيجيلية وما بعد الهيجيلية في أن، تلك النظرية التي تقول إن الإنسان هو أداة الطبيعة التي تعرف بها نفسها. على كل، ليس ذلك هو السبب الحقيقي في أن زوس يعذب برومثيوس في الأسطورة الأصلية التي تحل النزاع على السلطة بين السماء والأرض، ذلك النزاع الذي يتجلى في القضية الحيوية: امتلاك النار. حتى لو افترضنا أن ذلك هو موضوع التوثيق بالأغلال الذي يصطبغ بالصبغة التراجيدية، فما زال هناك غموض يكتنف السؤال عن كيفية أسبقية النوس أو الفكرة العارفة على النوموس الأكبر الأقوى أو الإله الأب الذي يعتبر - حسب المفهوم الموسوي الذي يقبله كولردج "بحسن نية" - الجوهر الواحد الأحد الأول الذي لا ينقسم، لم يسبقه أحد ولا يحتاج إلى أن ينفي نفسه بطريقة جدلية حتى يثري نفسه أكثر، فهو جامع لصفات الكمال.

في الواقع، لا يقبل كولردج إله موسى إجمالا وبحسن نية كما يزعم، ولا يقبل أيضا المفهوم الهيجيلي للفكرة المطلقة التي تتقدم باستمرار، طبقا لقوانين الصيرورة الجدلية، صوب كمال نهائي في نهاية الزمان. بالنسبة لكولردج، يتذبذب النوموس بين إله التوحيد وطبيعة الإيمان بوحدة الوجود، ويدخل النوموس في صراعات الأضداد مثل الفكرة الهيجيلية، دون أن يكون ذلك النوموس أيا من هذه الأضداد، ودون أن يمثل مفهوما على الإطلاق. إذا كان زوس يطابق الطبيعة، عندئذ لابد أن يكون زوس، كما يشرح سبينوزا في الأخلاقيات، مجموع كل المعرفة المتناثرة في الكون، الجوهر الذي لا يمثل الامتداد ولا الفكرة، بل يجمعها في الواحد الأحد. وفي هذه الحالة تحط الفكرة البغيضة عن الصراع بين الطبيعة (زوس) التي تريد أن تعرف نفسها من خلال الإنسان (برومثيوس) وتعذب الإنسان لأنه يرفض أن يكشف هذه المعرفة - تحط هذه الفكرة من قدر الواحد الأحد الإسبينوزي المرح أو الإله. فأسبقية النوس، التي هي الإنسان، على النوموس، الذي هو الإله الأب، تحط من قدر إله موسى. كما أن أفضلية

الشرع على الفكرة على أكبر مستوى لدرجة التقييد بالأغلال، تحط من الفلسفة الهيجيلية.

ربما نجد الحل الحقيقي لهذه المشكلة فى تصور كولردج للفكرة والناموس، وحيرنى ذلك التصور كثيرا. فعندما يقول كولردج: "النوموس هو الفكرة أساسا، بل الفكرة الجوهرية"، فإنه يكشف فكرة إسبينوزا: الجوهر = الإله فى أحد جانبيه الأساسيين، أى الامتداد وبالتالي اختزال مفهوم الألوهية إلى الجوهر المثالى المتمثل فى الإله التوراتى الذى لا يحتاج لأن يتعلم من الإنسان لأنه المعرفة ذاتها، فهو العليم بكل شيء. إلا أنه عندما يضيف قائلا: "من جهة أخرى، الفكرة حتى الآن جوهرية مثل النوموس، لأنها بتعايشها مع النوموس...تصير ذاتها نوموس. لكن لاحظ أنها نوموس مستقل، أى أنها تحتوى على ناموسها فى ذاتها"، فإنه يرفع النوس أو الفكرة إلى مرتبة النوموس أو الناموس، وبالتالي تخلق حكما ثنائيا شرعيا أو تخلق وثاما كاملا فى الكون. فإذا أصبح برومثيوس ذاته ناموسا مثل زوس نفسه، عندما يتعايش ويتزامن معه، عندئذ ستحل كل المشاكل. فعندما يكون النوموس نوموس والنوس نوموس، عندئذ سيكون كلاهما الآخر، وسيكون أمامهما خياران: إما أن يندمجا فى واحد أحد، أو أن يظلا مستقلين ويقتسمان السلطات دون صراع مصالح أو تنافر طباع.

لا تتبع صعوبة كولردج من أنه يكتب اللغة الإنجليزية كما لو كان يكتب اللغة الألمانية ولكن من أنه لا يعرف ما يود أن يثبته، الأمر الذى يفسر فشله كفيلسوف. ربما وجد أصحاب الرؤى الترانسندالية الفريدة فى تلاعب كولردج بالأفكار المجردة مغزى أكبر مما نظن. ولكن كولردج ذاته كتب خطابا إلى ج. جودن بتاريخ ١٤ يناير ١٨١٤ يقول فيه: "بالنسبة للفلسفة، هناك بضعة أشياء، خيرة وشريرة، يعجبون بها كثيرا فى هذا البلد. لكن المعنى الدقيق الوحيد لمصطلح الفلسفة هو أنه لم ولا ولن يوجد إلا مدرستان مختلفتان للفلسفة، المدرسة الأفلاطونية والفلسفة الأرسطية. ينتمى إيمانويل كانت إلى المدرسة الأرسطية بالرغم من أن منهجه أقرب للمدرسة الأفلاطونية. وينتمى بيكون وليبنز والكتابات الناضجة لبركلى إلى المدرسة الأفلاطونية، وأنا شخصيا أنتمى للمدرسة الأفلاطونية، لا جديد تحت الشمس، فارجع إلى أسلافك"

إن أفلاطونية كولردج واضحة للعيان. لكنها ليست الأفلاطونية الأصلية لأفلاطون، بل خليط من أفلاطونية بروكلوس وبوفيرياس وسودنبيرج وسببنوزا وهيكل وشانج الذين نسى كولردج أن ينسبهم للمدرسة الأفلاطونية. عندما اكتشف كولردج الصراع الحقيقى بين النوموس والنوس، كشف عن ملمح من الملامح الأساسية فى الموقف

البرومثي، على الأقل كما يراه الأفلاطونيون والأفلاطونيون الجدد. إلا أنه عندما أخضع قصة ذلك الصراع لبديهيات الفلسفة الترانسندالية كما فهمها، أدخل هذه القصة في نطاق أفكار مجردة لا تمت لروح الأسطورة بصلة. فمن الواضح أن شلنج يمثل أكبر مؤثر في كولردج. ففي كتابه مقدمة في فلسفة الأساطير الذي نشر في نفس السنة التي نشر فيها كولردج محاضراته عن برومثيوس (١٨٢٥)، يتلاعب شلنج بنفس المصطلحات ويستخدم نسق المعادلات نفسه. فشلنج هو الذي أعطى كولردج الفكرة الأفلاطونية الجديدة الأولية بأن زوس هو النوس وأن سرقة النار ما هي إلا قيام برومثيوس بسرقة النوس:

أتحدث عن برومثيوس الذي يمثل في أحد جوانبه تجسيدا لزوس نفسه، ذلك الجانب المتعلق بعلاقته بالإنسان، فبرومثيوس هو ذلك المبدأ المقدس الذي يمثل علة ذكاء الإنسان، ونتيجة لهذا المبدأ حصل الإنسان على هبة كان قد حرم منها في النظام الكوني السابق. كذلك الحال في النوس البشرية عند أرسطو، تلك النوس التي لم يحصل عليها الإنسان في أية مرحلة من المراحل السابقة للبشرية، وإنما حصل عليها من الخارج. لكن في علاقته بالمقدس، يمثل برومثيوس الإرادة التي لا تقهر، الإرادة الخالدة بالمقارنة بفناء زوس نفسه، الإرادة القادرة على أن تقاوم الإله (الدرس العشرون).

تطور محاضرة كولردج نفس الموضوع. فمثل شلنج، ينظر كولردج إلى كل من زوس وبرومثيوس على أنهما تجسيدان للنوس. لكن أسلوب شلنج واضح: "زوس أول نوس على الإطلاق، فهو النوس الأول على حد قول أفلاطون، لكن برومثيوس هو النوس الذي يرفع البشر للمشاركة (الإيجابية) في هذا النوس، أي النار السماوية التي سرقت من الإله". في مقابل ذلك، نجد أن أسلوب كولردج يتمثل في هذه الجملة: "أعني نوعا من رقصة القديس فيتوس، نشاط دائم بدون فعل". هذا ما أشعر به بعد قراعتي لنقده لـ "محبة الحكمة" عند برومثيوس.

إدجار كينييه

(١٨٧٥-١٨٠٣)

نابليون: ١٨٢٥

أسطورة برومثيوس وعلاقتها بالمسيحية: ١٨٣٨

برومثيوس: ١٨٣٨

قليلون هم من يقرأون إدجار كينييه في الوقت الحاضر، بالرغم من أنه كان يحظى بجمهور عريض من قراء الفرنسية في عصره. لم يكن كينييه غنائيا مسرف العاطفة مثل لامارتين الذي كانت موسيقاه الحزينة تنساب في خفة مثل موجات رقيقة في بحيرة يغمرها ضوء القمر. كما أنه لم يكن قامة شعرية سامقة مثل فكتور هوجو الذي تهز سلاسة أسلوبه العاصف أعماق الإنسان. كان كينييه كاتباً غريباً، يكتب النثر كما لو كان يكتب شعراً ويكتب الشعر كما لو كان يكتب نثراً. وبالرغم من أنه كان يدرك الفرق بين الشعر والنثر، إلا أنه كان مسرفاً في الكلام المنمق، الأمر الذي يفسر غرابة أسلوبه. إلا أن ذلك لا يمثل السبب في اضمحلال شعبية كينييه بين القراء في الوقت الحالي. فنوعية الفكر الديني عنده هو الذي يبعده عن قلوب مواطنيه، ذلك الفكر الذي جعل الكنيسة الكاثوليكية الرومانية تتخذ خطوات إيجابية لمصادرة أعماله.

كان كينييه، مثل دوبيني الذي سبقه بأكثر من قرنين، مفكراً حراً ومصالحاً دينياً ومؤرخاً وسياسياً وجدلياً وشاعراً، كل هذه الصفات اجتمعت في شخصه في نفس الوقت أو بالتناوب. كان كينييه مدافعاً لا يكل عن الحرية، فقضى تسعة عشر عاماً من حياته (١٨٥١-١٨٧٠) في المنفى ليكفر عن لبراليتها الثورية واعتراضه على قيام نابليون الثالث بتعطيل الدستور ٢ ديسمبر ١٨٥١، فلقد رفض في كبرياء أن يستفيد من العفو العام: "إنني طردت من وطني لأنني ظللت مخلصاً للقانون والمسئوليات التي ألقاها رفاقي المواطنون على عاتقي. لا يحتاج المدافعون عن القانون إلى العفو العام، بل يحتاج إليه من يخالفون القانون. لا يمكن لأحد أن يعفو عن الحق والعدل" (خطابات من المنفى، الجزء الأول).

كان كينيه عدوا لدودا لليسوعيين ومناهضاً لسلطة البابا. وبعد عودته من منفاه الاختياري إلى باريس، حذر مواطنيه عام ١٨٧٣ قائلاً: "باختصار، أفسدتكم الروح اليسوعية والكهنوتية، عندما تغلغت فيكم، سممت منبع الحياة فيكم، سحبتكم إلى معقل أعدائكم. ذلك هو الشر، الشر الذي تعرفونه أنتم مثلما أعرفه أنا. إنكم تحسون به. ماذا فعلتم إلى اليوم لكي تخلصوا أنفسكم من قبضة ذلك الشر؟ لا شيء. أرى الحقيقة قهرت، والزيف ارتفعت قامته والأكاذيب تنال استحسان كافة الناس. أسيستم ذلك للأبد؟ لیتکم تعفونی علی الأقل من عذاب رؤية جمهورية يسوعية، تتربع على العرش قبل نهاية هذا القرن" (اليسوعيون). كان كينيه يكره نابليون الثالث وكان يلقيه في خطابات من المنفى بالسيد بونابرت، مثلما كان والده يكره نابليون الأول. كان كتله من الأفكار المبهمة، وكان مزيجاً من البروتستانتية النقية التي ورثها عن والدته ونماها في دراسته بالجامعات الألمانية البروتستانتية حيث انغمس على مدى عشر سنوات في دراسة علم اللاهوت والعلوم الإنسانية، تلك البروتستانتية النقية التي ورثها أيضاً عن الترانسدالية الشعرية التي استقاها من هيردر والميافيزيقيين الألمان.

كتب هنري ميشل في كتابه عن كينيه (١٩٠٤) قائلاً إن مأساته لم تكن في أنه مفكر حر، بل في كونه مفكراً حراً "متديناً": "قلو كان كينيه مفكراً حراً فقط، لهان شأنه عند الكنيسة. لم تعف عنه الكنيسة ولن تعفو عنه لأنه مفكر حر متدين". من بين الأشياء التي دعا إليها كينيه دعوته إلى التعليم العلماني، وصفه جامباً السياسي والمفكر بأنه "المبشر بالتعليم المدني في فرنسا". فلقد كان أول من أثار هذه القضية أثناء الجمهورية الثانية، وتكلت جهوده بالنجاح بعد ذلك بفترة طويلة في قانون الثامن والعشرين من مارس ١٨٨٢، ذلك القانون الذي علمن التعليم الأساسي في فرنسا. وكان جول فيري، الذي كانت له اليد الطولى في وضع هذا القانون، تلميذاً لكينيه وصديقاً له. فلقد قال جول فيري عن نفسه إنه كان ينظر دائماً إلى أعمال كينيه على أنها "كتابه المقدس"

عندما ذهب كينيه إلى ألمانيا لدراسة علم اللاهوت، كان هيردر أبوه الروحي العظيم قد مات. ومع ذلك، لم يقل اهتمام كينيه بأعمال هيردر في أي وقت من الأوقات. فلقد تعلم من هيردر مبدئين أساسيين: (أ) يدل التاريخ على أن العلم والدين على وفاق تام مع بعضهما البعض؟ (ب) ليس التاريخ مجموعة عشوائية من الأحداث، أو من اتجاهات فوضوية لاعقلانية. فالتاريخ مجموعة متألفة من الأحداث المتناسقة التي تهدف إلى كمال الجنس البشري، فهو أحداث توجيهاً العناية الإلهية. اتبع كينيه هيردر والمتصوفة الألمان في نظرتهم إلى التاريخ على أنه روح الدين، وأن كل حركة تحرير

كبرى شككت مصير الإنسان هي تعبير عن المثال الدينى وبالتالي عن العناية الإلهية. كانت المسيحية قوة التحرير الكبرى فى العالم القديم، كما كانت الثورة الفرنسية هي قوة التحرير الكبرى فى العالم الحديث. وكلتا الحركتين وجهان لعملة واحدة.

من المفكرين الألمان الذين أثاروا فى كينيه كرويزر، مؤلف الكتاب الشهير الرمز، ذلك الكتاب الذى قوى اهتمام كينيه بالدين المقارن والأساطير المقارنة، وجعله ينشد فى الفن والأدب تعبيراً رمزياً عن الأفكار الدينية الأساسية للبشرية. عندما كان كينيه مفتوناً أيما افتتان بأسلوبى هيردر وكرويزر، ألف أهم أعماله الفنية الدينية: **أهاسفيروس وبرومثيوس**. كما ألف كتابه **عبقرية الأديان فى نفس الفترة**، ووضعه كينيه فى أول مرحلة من مجموعة المحاضرات التى كان يلقيها فى جامعة ليون.

ليس غريباً على طالب فرنسى يدرس الحركة الأدبية الألمانية العاصفة والقصف التى تثور على النزعة العقلانية، ليس غريباً عليه أن يعتبر موضوع برومثيوس واحداً من أهم موضوعات الأدب. فى الواقع، كان كينيه شديد الاهتمام برمز برومثيوس لدرجة أنه استغل هذا الرمز فى قصيدته الملحمية **نابليون (١٨٣٥)**. وبعد ذلك بثلاث سنوات بدأ يستقصى كل إمكانات هذا الرمز فى ثلاثيته البرومثية عام ١٨٣٨ المسماة **برومثيوس**. طوال فترة اهتمامه بنابليون، لم تصدر الجوانب الدينية الكاملة للمسألة البرومثية أفكار كينيه. مع ذلك فإن ميوله الهيردرية الهيجلية تظهر فى كل بيت من قصيدته الملحمية.

-١-

هناك مؤثران أساسيان فى قصيدة كينيه الملحمية نابليون، ألا وهما تأثير صورة نابليون عند فنشنتزو مونتي فى مقدمة برومثيوس (باللغة الإيطالية، ١٧٩٧) وصورة نابليون عند بايرون فى قصيدة **إلى نابليون بونابرت (١٨١٥)**. كما أن هناك الكثير من الاقتباس غير المباشر من أشعار شلي. ومع ذلك تقدم قصيدة كينيه جديداً فى المعالجة الشعرية الواعية لدور نابليون فى التاريخ البشرى، إذ يمثل التدخل الإلهى لتحرير البشرية وإحداث ما كان يعرف فى ذلك الوقت بـ "تفتح زهرة البشرية"، بالمعنى المجرى لكلمة "البشرية". وصف فكتور هوجو فيما بعد هذه العملية فى مقدمة طبعة ١٨٥٩ من ديوانه **أساطير القرون** على أنها "تفتح الجنس البشرى من قرن لآخر، حيث يصعد الإنسان من الظلام إلى المثال". ونجد كذلك فى قصيدة كينيه أثارا لصورة جوته عن

برومثيوس، التي تصور برومثيوس رمزا للأنا التي تستحوذ على كل الأذهان، رمزا للتمرد المكتفى بذاته الذي يثور على السلطة القائمة وعلى العرف.

يجدر بنا أن نذكر أن كينيه عدل من موقفه من نابليون عندما أنضجته سنوات العمر، عن حق أم خطأ. ففي مقدمة طبعة ١٨٢٥، يقول إن "نابليون بالصورة التي نتخيله عليها، سواء حبا أم كرها، يمثل أول صفة من صفات البطل الملحمي، فالأنا عنده تستوعب جيلا كاملا". أما في مقدمة طبعة ١٨٥٧، فإنه يقول إن حكم التاريخ جعله يثوب إلى رشده، وبالتالي يغير موقفه جذريا:

دعوني أقول إن هذه القصيدة هي آخر ما كتبت عن نابليون. فعصر النقد والحكم التاريخي طوى نابليون بصورة أسرع مما نتوقع. فكل يوم يمر، يهبط نابليون بخطوات سريعة من قمة الشعر إلى مجال التاريخ الذي يستلزم وصفا دقيقا لأعماله. وكل يوم يمر يجعل نابليون يخرج من عالم الأساطير، من مجال الخرافة المتعاطف معه، من نطاق الخيال. فمن الآن فصاعدا، سينتمى نابليون إلى العالم الفظ، عالم الواقع والنثر. تظل صورة "المرشد" سليمة معافاة.

لكن أين هو من المارد، من هرقل الثاني، من برومثيوس الجديد الموثوق في الصخرة، من مكتشف النار المقدسة وبالتالي الهادي الأمين، من قضية جوييتر-أمون؟ ماذا فعلت بنصف الإله عندي؟ لن يفكر أى شاعر في التغنى باسم نابليون في قصيدة طويلة من الآن فصاعدا...

وددت أن أصور نابليون بصورة أسمى من الطبيعة وأنبل مما كان عليه في الواقع. لكن تمثالي الأسطوري سقط عليّ وسحقني تحت حطامه.

أردت أن أضع نابليون في تلك المنطقة السامية الوديعة والمحبوبة يوما، تلك المنطقة التي تسكنها شخصيات مثل برومثيوس وأخيل وزعماء الجنس البشري الذين يلهمون خيال البشر. لكن عواصف الزمن أو بالأحرى قوة الأشياء كانت أقوى مني. لا يمكن لنابليون أن يظل شخصية شاعرية.

حدث معى ما حدث مع لوكان(شاعر معاصر لنيرون، نافس الإمبراطور فى كتابة الشعر، فحكم عليه بالإعدام عام ٦٥م). انتقم التاريخ منه ومنى بأن أحل الحقيقة القاسية محل قيصر. عنده ومحل نابليون عندي.

قسم كينيه ملحمة إلى ٥٢ قسما أو نشيدا يضم كل منها عددا مختصرا من المقطوعات، يتتبع كينيه حياة نابليون من المهد حتى منفاه فى سانت هيلانه. وتنتهى الملحمة برثاء وشاهد طويل على عامود فنوم (النشيد ٥٢)، ذلك العامود الذى يمثل أخر أثر لعظمة نابليون. وفى القسم رقم ٤٨ بعنوان "سانت هيلانه" يستحضر كينيه نفس الصور البروميثية التى استحضرها بيرون فى قصيدة إلى نابليون بوناپرت، ويضيف إليها لكى تناسب ضرورات ملحمة. فقيد نابليون بالأغلال فى سانت هيلانه المنعزلة الموحشة أثر فى بيرون تأثيرا كبيرا فاعتبره يماثل تقييد برومثيوس فى الأغلال على القمم المنعزلة لجبال القوقاز، تماثلا فى القلب والقالب:

هل ستتحمل الصدمة، مثلما تحملها سارق النار من السماء؟

هل ستشارك ذلك الملعون نسره وصخرته؟

قدر عليه الإله أنه لعين، يلعنه الإنسان للأبد،

وذلك العمل الأخير ما هو إلا الشيطان ذاته،

الشيطان الذى يسخر من الإله فى خبث،

بالرغم من أنه ليس أسوأ أعمالك.

حافظ على كبريائه عندما سقط،

وهل مات فان يمثل هذا الكبرياء!

هذه المقطوعة الوحيدة تصبح عند كينيه:

-٤٨-

سجنوا ذلك المارد الثائر

فى جزيرة منعزلة، على طرف العالم

تعلو حولها الأمواج عاصفة عاتية

الضباب يتوج رأسه الصلعاء
والصخرة تنشق تحت قدميه
عن جوفها المهجور رهيب الاتساع
كما لو كانت مقبرة هائلة حفرها أوقيانوس

ماذا يسمونها؟

يسمونها سانت هيلانه

وماذا فعلوا بعد؟

أوثقوا أغلاله!

هاهم يتنافسون على ظله ونبیذه وخمره
يتعمدون عطشه، يتساومون على جوعه
هذه الأسود الوحشية تهين المارد العظيم فى قفصه

...

فتحوا خاصرة برومئوس الجديد
هاهو نسر إنجلترا يلحق دمه فى لذة
على البعد، الصخرة مقفرة، لا أنيس بها ولا جليس
مستتقع الماريم القاتل يلقى بعفنه على المارد
شجرة الصمغ الأفريقى تلقى بظلمها اللافح على المكان
هاهو أوقيانوس متيقظا لا يغفل له جفن
يقف على الباب كسجان يحرس سجيننا
لذا أكرهك يا إنجلترا الحقيرة الخسيسة
يا بلد الغش وموطن البؤس
أكره كئبانك الرملية، أكره غطرستك المتعالية،
أكره أمواجك، أكره منازلك الباهتة

أكره سماءك التي تشحب تحتها الأشياء
أكره لياليك التي لا تفوح بطيب العطور
أكره نهاراتك التي لا تشرق لها شمس

-٤٩-

لكن هذه الشعاب التي تستهوى النظر
تتكشف حياتي هنا وتتضح جليا
ها هو برومثيوس يقرأ مصيره على صخرته
انكشف له كل شيء عند قدميه المغلوتين.
استمع إلى السر...كم هو جميل ذلك السر:
إنه صوت إنسان يحتضر، صرخة مقبرة.

مستقبلي غامض حطمته السيوف
لغز طوته متهات لا مخرج منها.
عجنت العالم، وبيد مارد
أعدت تشكيل صلصال جنس بشري جديد
صنعت في متهاتي التي أراني هاويا فيها
مكانا ماضيا أنشر فيه رماد اللغز

...

توجت الشعب في فرنسا، في ألمانيا
جعلته عزيزا أبيا مثل شارلمان
جعلت الشعب المغمور أصيلا
نقشت وسام الشرف في شتى البلاد
دفعتها تنهض لتحرس أسلحتها بعين لا تغفو
وحفظت ماء وجهها من الدم والدموع

هذه هي صنائعي، ولا أندم عليها
ساكرها إذا خضت نفس المعارك
هي من صنع الإله الذي يكملها كيفما يشاء!
هو الذي دفعني للفعل، وهو اليوم يمزقني؛
أخطائي ترجع لي، أما عبقريتي فترجع للعالم كله.
حياتي زاخرة بالأمجاد، فلا تحزنوا يا أصدقائي

يتفق بيرون وكينيه على شيء واحد، وهو أن نابليون هو برومثيوس وإنجلترا هي النسر. والنعي الذي يصوره كينيه بإسهاب على هيئة سؤال وجواب، مقلدا أسئلة وأجوبة آلام المسيح عند الصليب، يدل على مدى تقديس كينيه البونابرتي لنابليون وبرومثيوس، فتمط نابليون وبرومثيوس كان بالنسبة له بديلا لنمط المخلص.

يحمل نابليون عند كينيه دلالات أكبر من الدلالات التي يحملها عند بيرون، فنابليون عند بيرون فيه شبه من لوسيفر (الشيطان)، أما نابليون عند كينيه فهو نابليون كما صوره الكاتب الإيطالي مونتي^(١). إنه نابليون كينيه البونابرتي الذي كان مفتونا في شبابه بالإنجاز البطولي للفتح العظيم. تبع كينيه النزعة الهيجيلية في عصره، وصاغ هذا الإنجاز في فلسفة المثالية الجدلية التي تضيف على كل حدث غاية، وتكلف كل كائن حتى بمهمة مقدسة بدءا من أنبل الأبطال حتى أدنى الحشرات.

مثل برومثيوس، كان نابليون عند كينيه نموذجا للقوة الخلاقة التي تشكل البشر على صورتها وتعيد صياغة نسق الحياة: "عجنت العالم، وبيد ماردي أعدت تشكيل صلصال جنس بشري جديد". بالنسبة لكينيه، كانت طبيعة برومثيوس الخلاقة أهم ملمح من ملامح المارد. في سيرته الذاتية تاريخ أفكارى يمتعنا كينيه بقصة حدثت معه في طفولته: لقد أفزعه لغز الميلاد، خاصة عندما ولدت أخته، لذلك ألح على المحيطين به بالسؤال تلو السؤال عن هذا اللغز، إلى أن قالت له المربية إن الأطفال يصنعون في

١- رسالة مهداه إلى المواطن نابليون بونابرت، القائد السامي لجيوش إيطاليا نشرت عام ١٧٩٧ مع القسم الأول من برومثيوس، واكتملت الملحة عام ١٨٢١ ونشرت بعد موت مونتي عام ١٨٣٢ يخاطب فيها المؤلف نابليون بصفته أشهر فرسان العصر، ويروي قصة حصول برومثيوس على النار في سبيل الشعب والحرية ويشير إلى جوبيتر بصفته الحاكم المستبد وإلى سقوط أرستقراطية جبل الأوليمب، ويخاطب نابليون بصفته جمع الجيوش من الشعب ليقتضي على الاستبداد، ويربط بينه وبين برومثيوس ذاكرا ما قاساه في منقاه من عذاب.

البداية من العجين، ثم يتم خبزهم في الفرن، ومن يظلون في الفرن لفترة طويلة هم الزنوج. ويعلق على ذلك في سيرته الذاتية قائلا: "هذا التفسير أقنعني تماما، ألا يساوى صلصال برومثيوس أو أحجار ديوكاليون أو أضلع آدم؟".

هذه هي صنائعي، ولا أندم عليها
ساكررها إذا خضت نفس المعارك
هي من صنع الإله الذي يكملها كيفما يشاء!
هو الذي دفعني للفعل، وهو اليوم يمزقني؛
أخطائي ترجع لي، أما عبقريتي فترجع للعالم كله.
حياتي زاخرة بالأمجاد، فلا تحزنوا يا أصدقائي

فعند كينييه، لا تتمثل خطيئة نابليون في إنجاز مهمته المقدسة بتدعيم الثورة البورجوازية (الثورة الفرنسية)، بل في تأليه نفسه في النهاية، في تجاوزه لحدوده البشرية، حيث أن الإحساس بالسلطة أعماه عن العناية الإلهية التي أملت خطته، وبالتالي جعله هذا الإحساس ينافس الإله بأن بدأ يوسع في النطاق المرسوم له ومن ثم استحق السقوط. نجد شرحا لذلك في النشيد رقم ٢٨ "دوار الرأس" الذي يؤدي إلى "اللعة" (رقم ٢٩). عندما مل نابليون من كونه أداة في أيدي قدر أكبر منه، أي في يد "الشعب"، قرر أن يكون شرعا مكتفيا بذاته:

فلتكن إرادتنا هي شرعنا، كاملة السمو يوما
فلنعش لأنفسنا، نمنح أنفسنا هذه النزوة،
ويوما ما، فلنكن إله أنفسنا:
تحرق لنا البخور، كل ما عدانا باطل.

كما أوردنا أنفا، إن تصور كينييه لنابليون بأنه أداة في يد الروح المطلقة لصنع معجزات على الأرض، مجرد صدى للنسق الهيجيلي الخاص بالمثالية الجدلية التي تفسر التاريخ البشري، بل وتاريخ الكون كله، بأنه تحقيق للنمو الجدلي داخل الفكرة المطلقة ذاتها. ومن ثم فإن نظرية القدر المسبق تندمج في الميتافيزيقا الألمانية الرومانسية. هناك نبرة حزن في البيت التالي:

هو الذى دفعنى للفعل، وهو اليوم يمزقنى

حزن كأنه صادر من أحد أتباع كالفن فى تجهمه الواضح، فنابليون عند كينيه ينسب دائما عمله البناء إلى إرادة الإله ويتحمل المسئولية الكاملة عن انحرافه القاوستى وبالتالي عن سقوطه، تلك المسئولية التى لا تتلاءم مطلقا مع النبوة الجازمة فى "هو الذى دفعنى للفعل، وهو اليوم يمزقنى"

كان الفرنسيون فى عهد كينيه يفخرون بنزعتهم البيرونية، إلا أن كينيه ذاته كان من أوائل من اكتشفوا شلى، فشعره زاخر بإشارات إلى أشعار شلى الغنائية واقتباسات واعية من هذه الأعمال، فالأقسام المخصصة لموت نابليون وتقديسه، أرقام ٥٠، ٥١، ٥٢، أو "المقبرة" و"الأرامل" و"العامود" على الترتيب، تشتمل على اقتباسات عديدة من أدونيس لشلى، خاصة من الأجزاء التى يشخص فيها شلى "أحلام" الشاعر، "بنات الفكر التى أعارها الحب أجنحة"، ويصفها بأنها مجموعة من النادبات اللاتى ييكن فوق نعش الفنان الخالق الراحل، جون كيتس، وكما حقق كيتس الخلود من خلال أحلام الشاعر، حقق نابليون الخلود من خلال انتصاراته، وصف النادباب يحمل أسماء تلك المعارك المظفرة: أركول وأبو قير ومارنجو وحتى ووترلو، ويطلق عليهن "الأرامل"، مما يذكرنا "بترمّل" أورانيا فى أدونيس (بعد موت ملتون):

شلى

-١-

(١) وأنت أيتها الساعة الحزينة، يا من اختارك القضاء من بين السنوات جميعا لتندبى خطبنا، أيقظى أترابك اللواتى غمرهن النسيان وقصى عليهن مصابك

-١٤-

(٢) ونام أوقيانوس الشاحب نوما مضطربا

-١-

(٣) ولسوف يصبح اسمه صدى يتردد وموته قبسا إلى الأبد يضيء، حتى يجسر المستقبل على نسيان الماضى!

-٣٦-

(٤ أ) واها! لقد شرب أدونيس السم! أى قاتل أثيم هذا الذى أترع كأس شبابه
بهذه الآلام!

-٣٧-

(٤ ب) هلّ موسمك وطفحت أنيابك. ابصق سمومك كما تشتهي، وسوف تلازمك
الذلة وتأنيب الضمير

كينية

-٥١-

(١) رأينا، نعم رأينا، مثل جوقة نادبات أرامل، شاحبات الوجوه، باكيات على عتبة
الدار، رأينا مائة من الأيام تستيقظ بطيئا، وهن شبه جاثيات تحت وطء
أسمائهن.

-٥٠-

(٢) وينوح البحر أيضا

-٥١-

(٣) ستتذكرنى السماوات إذا نسيتهن الأراضين

-٥١-

(٤) أنا ووترلو! ما فى كأسى إلا بقايا دست الحية فيها سمها الزعاف

لنا أن نتساءل إذا كانت قصيدة نابليون لكينية تأثرت كذلك بقصيدة شلى الشهيرة
قصيدة إلى الحرية التى نشرت فى طبعة ١٨٢٠ من برومثنوس طليقا. فيبدو أن
الصورة الغربية التى يرسمها كينية فى نابليون (النشيد ٣٦) للحشد المتسابق حول نهر
الراين لتحطيم الطاغية، استقاها من الصورة التى يرسمها شلى لخادمات "باخوس"
أوريا الإقطاعية وهن يطوقن فرنسا وخلصها على يد "واحد منهم"، عبد يصير ملكا،
أى نابليون. يبدأ السباق عند كينية بمهرجان شرب الدماء الذى يطلق عليه "رقصة

السيف ذى الحدين". ونجد أن الأمم، مثل عابدات الإله باخوس، تمزق المارد في حموة ثورتها.

ومن اللافت للنظر أن كينيه يستقى افتتاحية قصيدته نابليون من استحضار شلى للرياح الغربية، ذلك الاستحضار الذى يمثل النبوءة:

شلى

لو كنت ورقة يابسة، تحملها على جناحك.

لو كنت سحابة سريعة، لطرت معك.

لو كنت موجة، تلهث تحت قوتك.

أه لو عدت مثلما كنت صبيًا

أرافك وتتجول فى السماء،

نعو فأسبق سرعتك السماوية،

ما لهذه الرؤية تبته...

أواه! ارفعنى كموجة، ورقة، سحابة

ها أنا أسقط على أشواك الحياة ! ها أنا أدمي!

اجعلنى قيثارتك، اجعلنى حتى غابة شاسعة...

كن على شفتى بوق النبوة

حتى أوقظ الأرض الغافلة.

كينيه

لو كنت طائرا بحريا

جناحه من ذهب، منقاره من الحديد

كنت سأطير أثناء العاصفة...

لو كنت ورقة شجر

ذبلت ودارت في التيه ألف عام،
كنت سأخضر فجأة على قمتك.
لو كنت النجمة التي تلمع
فوق أوقيانوس طوال المساء،
كنت سأركب الأمواج والسحاب
متخلصا من الملابس التي تقيدني.
وعندما أصل إلى السماء
قبل الفجر، أهمس للحي القيوم
بالاسم الذي ملأ أذني
وأيقظني في عز حلمي.
لست طائرا بحريا
ولا ورقة خضراء في الشتاء
ولا نجمة في عتمة الليل.
فما أنا إلا أنشودة للمجد.
أود أن أصعد للغد
على سلم برجى البرونزي
كي أرى الطريق الطويل
الذي يوصل من بون دا أركول
إلى سانت هيلانه.

فالأسلوب الشرطي المتكرر والصور الجمالية الأساسية قاسم مشترك بين شلى وكينيه. كما أنهما يشتركان في الرغبة الدائمة في الصعود، ويؤكدان وظيفة الشاعر كقيثارة وأنشودة للمجد. ونلاحظ كذلك أن النجمة عند كليهما رومانسية. لكن التطابق الصارم في التسلسل يكشف أن كينيه اقتبس قصيدة شلى الشهيرة بتصريف. وبما أن ميول كينيه القتالية فاقت ميول شلى في عنفها وخشونتها، لا نجد عنده ما عند شلى من الإدراك الحزين بأن عالم الخيال مختلف عن عالم الواقع، ولا نجد عنده عبارة مثل "ها أنا أسقط على أشواك الحياة" ولا "ها أنا أدمى". إلا إن التفاؤل النهائي عند شلى

أعمق منه عند كينيه لأن غنائيته كانت أقل تخايلا وبالتالي أكثر رقة وأكثر رفعة للروح. فأبيات كينيه بداية متعسرة لقصيدة فخمة لا تسر كليون ربة التاريخ ولا كاليوب ربة البلاغة والشعر الحماسي.

- ٢ -

نشر كينيه ثلاثيته برومثيوس عام ١٨٣٨، وبذلك يعتبر ثالث شاعر بعد إسخيلوس وكالديرون يؤلف ثلاثية كاملة حول موضوع برومثيوس، أعمل الرمز من البداية للنهاية، وبالرغم من مؤثرات سابقه الأسبان والفرنسيين والإيطاليين والإنجليز والألمان التي نستشفها في ثلاثيته، فإن تأويله للرمز تأويل متميز.

إذا كان شلى أول من كتب برومثيوس طليقا، فإن فولتير أول من كتب برومثيوس واهب النار، وعلينا أن نعتبر بانديورا لفولتير كذلك. كما أن برومثيوس جوته هي أيضا برومثيوس حامل النار، إذا أولناها تأويلا فضفاضاً. كذلك علينا أن نعتبر تمثال برومثيوس، التي تنقسم إلى ثلاثة أيام، ثلاثية كاملة، حيث أنها تغطي كل مراحل التجربة البرومثية من سرقة النار حتى فك الأغلال. كان كينيه أكثر جسارة من كالديرون عندما حاول أن يعيد ثلاثية إسخيلوس إلى نطاق التراجيديا. وبالتالي كان أثره كبيرا لأن عمله مكثف بذاته، مثل عمل كالديرون، ولكنه يخلص من الحرية الكبيرة التي يستبيح بها كالديرون الموضوع.

لا يقنع كينيه بأن نكتشف رؤيته للرمز من خلال دراستنا للثلاثية، ولكنه يقدم لنا عرضاً فلسفياً لذلك الرمز، نشره لأول مرة عام ١٨٣٨ في رفيودي نو موند (المجلد الثالث عشر) بعنوان أسطورة برومثيوس وعلاقتها بالمسيحية. ويعتبر ذلك العرض مقدمة كافية لعمله الإبداعي عن برومثيوس. فهو يعرض المعالجات المتعددة التي عالج بها سابقوه الموضوع في ترتيب زمني إلى حد ما: "بعد العصور الوسطى، تناول كالديرون ذلك التراث. أما في الوقت الحالي، شغل هذا الموضوع جوته وبيتهوفن وبيرون وشلى بدرجات متفاوتة". لكنه لسوء الحظ لا يركز على أعمال هؤلاء الكتاب بالتفصيل بالرغم من أنه يدين لهم بالكثير. ومن الغريب أنه لا يشير أدنى إشارة إلى معالجة هيردر للموضوع عام ١٨٠٢ برومثيوس طليقا أو إلى نظرة للمام وإلى الخلف بالرغم من أنه كان تلميذا مخلصا لهيردر.

ينصب اهتمام كينيه على آراء آباء الكنيسة الأوائل، خاصة ترتوليان ولكتانتوس، فى مغزى الرمز البرومثي. لأول وهلة يبدو مذهلاً أن آباء الكنيسة كانوا واضحين عندما اعتبروا برومثيوس المعادل الإغريقي للمسيح، بينما نجد كينيه فى القرن التاسع عشر، قرن "تفتح زهرة البشرية"، يلف ويدور حتى يعبر عن هذه العلاقة الرمزية بين برومثيوس والمسيح، حيث يفرقها فى خضم من الأفكار المجردة. عندما كتب ترتوليان عن المسيح قائلاً: "ها هو برومثيوس الحقيقى لك، الإله مطلق القدرة الذى ثقت الزندقة أقدامه"، كان يصب الرمز الوثنى المتعارف عليه فى قالب مسيحي (خاصة فكرته عن "صليب جبال القوقاز"). أما كينيه فيلجأ إلى حجة ستانلى الإنجليزى الذى "لاحظ أن مؤسسى المسيحية أولوا شخصية برومثيوس بهذا الشكل"، ثم يضيف:

من الجدير بالذكر أن شذرة جدارية النحت البارز الرئيسية لبرومثيوس عُثر عليها تحت مقبرة كنيسة وسط مقابر الأساقفة والنقوش الكاثوليكية حيث كان هناك اعتقاد شائع طوال القرون الماضية أن هذا النحت أحد هذه النقوش. وكى لا نبالغ فى أهمية هذه الحقيقة، يكفي أن الشواهد التى اقتبستها أعلاه توضح أن العلاقة التى أقمته بين الأسطورة القديمة والأفكار المسيحية لم تكن من صنع الخيال. على العكس تماماً، هذه العلاقة متوطدة فى التراث، ويمكننى أن القول إنها تستند إلى الطبيعة الداخلية للأشياء. وكى ندلل على ذلك أكثر، علينا أن نبحث عن تباشير المسيحية قبل ظهور المسيح.

باختصار، يعتقد كينيه أن رمز برومثيوس كان رمزا للمسيح قبل ظهور المسيحية، أو رمزا له أثناء تعدد الآلهة فى العصور الإغريقية الرومانية، وفهم معاصروه منه ذلك. وكان الكتاب مجهول المؤلف الصليب الجديد لسيدنا يسوع المسيح عند كينيه (١٨٦٠) هجوماً على موقف كينيه الفكرى هذا، مما أثار حفيظة المسيحيين والهلنسيين.

عندما كرر كينيه هذه الأفكار المزدقة، كان أكثر شجاعة من ترتوليان (١٥٥-٢٢٢م) الذى طرحها. فترتوليان كان يصب خمراً جديدة فى زجاجات قديمة حتى يجعل الوثنيين المتشككين المعاندين يقبلون مضمون الديانة الجديدة كما قبلوا شكلها. أما كينيه فكان يفوق معاصريه من سكرهم قائلاً لهم إن خمراً إيمانهم ليست إلا خلّ القدماء. يمثل ترتوليان روح الثورة التوفيقية التى تركز على تشابهات مرغوب فيها لكى تسترضى النظام القائم. أما كينيه فيمثل روح التطرف الثورى التى تركز على تشابهات غير مرغوب فيها لكى تبعد افتتان المفتونين. يتقدم أشجع الرجال بقلب واجف فى

المناطق التي يكون الإيمان فيها هو الوحيد الذي ينقذ الروح الضالة؛ فقبل كينيه، عندما حكى ببيكون قصة برومثيروس أحجم عن تقصى التشابهات الدقيقة خشية أن يضع ناراً غريبة في مذبح الرب، ورأينا أننا كيف أن أ. ف. شليجل افترض أن المخلص في برومثيروس هو "تنبؤ شاحب بالمخلص الحقيقي".

على أننا نقع في تبسيط مخل إذا قلنا إن كينيه عرف برومثيروس بأنه معادل المسيح في أيام الشرك. في يوليو ١٨٢٧ كتب كينيه خطاباً لوالدته يقول فيه:

حتى الآن، كنت أتصارع مع كل شيء، مع اللغة، مع الفن، مع التراث، مع نفسي. أما الآن فأنا أعيش لأول مرة في وفاق بدلاً من المشاجرات الكلامية. إنني سعيد بأفكاري؛ وربما يرجع ذلك الوضع الجديد إلى موضوعي بدرجة كبيرة. لكنني أعتقد أن لي يد في التغيير، وأن هذا التغيير سيستمر. فكما انتهى أهاسفيروس إلى اليأس، على خليفته، أي برومثيروس [أن يعيد السلام. لا أعنى أن هذا السلام يشتمل على آلام غريبة وإلهية، بل أن هذه الآلام ستؤدي في النهاية إلى الراحة الدائمة - وهناك فرق كبير بين هذه وتلك. إنني أتحوّل من البطولة والصراع مع المستحيل إلى الإحساس بالعناية الإلهية، من الشيطان إلى كبير الملائكة، من أهاسفيروس إلى ... (أسمحي لي أن أحتفظ بالاسم سرا، ويكفي أن أقول إنه عظيم حقاً، ويوضح المعنى في الحال).

لا تحتاج هذه الكلمات إلى توضيح. في عام ١٨٢٧ اكتشف كينيه أن برومثيروس كان يرمز في عصور تعدد الآلهة إلى شخصية المسيح. والأشياء التي لا يذكرها في كلامه تشبه تلك الأشياء التي لا يذكرها شلي، فهذه الأشياء توحى بذاتها. فبعد المرحلة النابليونية العاصفة في حياته، وجد كينيه ملاذ أخيراً في رمز جي يجمع بين ميتافيزيقا المسيحية وأخلاقياتها وفي نفس الوقت يحتفظ بمرونة المفاهيم الوثنية.

في خطاب آخر إلى والدته، يقول:

على كل حال، لقد عبرت عن بعض الأفكار العزيزة جداً على قلبي، وذلك يكفيني. فإذا وصلت القصييدة إلى روحك والتحمت بها التحاماً قوياً، سأؤكد أنه بعد موتى سيظل شيء من برومثيروس باقياً، ففي هذه القصييدة أجاهر بإيماني، وهي علامة على أمل في الآخرة.

قبل أن يكتشف كينيه عمومية الرمز البرومثي، كان جرم برومثيوس يلهب الصراع الداخلي في روحه، ويتجلى ذلك في **أهاسفيروس (١٨٣١-١٨٣٢)** حيث يظهر تمرد الأنا الرومانسية في عنفوانه. في **اليوم الرابع أو يوم القيامة** نسمع ألبرتوس ماجنوس متحدثا بلهجة خطابية

إنه الجنون بعينه! كنت مخطئاً! كان الطريق الأول أفضل؛ فلنمش فيه. فلتنطفئ كل العوالم، فناها داخلي، قانون العالم محفور في روحي، والنجوم التي تعلو في سماء قلبي لا تأفل أبداً. أنا برومثيوس ثان: إذا انطفأت نار الحياة سأوقدها مرة أخرى، فأنا أرهاها في صدري الذي يداعبها بحنان فائق ليل نهار، إنه لقول صدق، إنها تستحق أن أرهاها، فليذهب الخوف، ولأغص هذه المرة في هوة أفكارى ماشيا في طريق التحليل.

بذلك تتكشف العلاقة الوثيقة بين الساحر الفاوستي والرمز البرومثي، إلا أن هذا الجانب من شخصية برومثيوس، الجانب الثابت في الشخصية الرومانسية، جانب شيطاني أكثر منه مسيحي، فهو يشتمل على بذور التمرد لأنه يوسع أنا القوة الخلاقة البشرية لدرجة أن هذه القوة تزعم اشتراكها مع الإله في حكم الكون. هناك أصداء لذلك الموقف في المقال الذي كتبه كينيه في **رفيودي دو موند عام ١٨٣٨ (المجلد ١٣)** يعرض فيه لأرائه الفاصلة في رمز برومثيوس (**أسطورة برومثيوس وعلاقتها بالمسيحية**):

وجدت في قصة ذلك المارد مكانا لكل الآلام الكبرى، للعذاب، للآمال، للأوهام التي تملأ حياتي. وأعتقد أن هذا الصراع يدور داخل كل شخص منا، فكل إنسان له جبال القوقاز الخاصة به. علاوة على أن هذا الموضوع يغطي كل الأفكار الدينية في عصرنا: شكوكه وتمرده وصراعاته مع الإله الخفي.

هذه الكلمات من مقدمة **ثلاثية برومثيوس** لا تعنى أن نستنتج أن برومثيوس صب في قالب المسيح بإحكام، كما يقول كينيه لوالدته. فالرمز يشمل أيضا مفهوم الإنسان المخطئ في عصيانه للإله، أو ما أطلق عليه كينيه ذاته "شكوكه وتمرده وصراعاته مع الإله الخفي". يؤكد كينيه هذا التفسير في الفقرة التمهيدية من **أسطورة برومثيوس وعلاقتها بالمسيحية** قائلا:

برومثيوس هو الشخصية التي تمثل البشرية المتدينة، إلا أن هذه الشخصية لا تنحصر في الجانب التاريخي، فنجد عنده

كذلك بذور الصراع الداخلى بين الإله والإنسان، الإيمان والشك، الخالق والمخلوق. ومن ثم ينطبق ذلك التراث على كل العصور، فالصراع المقدس لن ينتهى.

يصعب أن نجد معنى محددًا "الشخصية التي تمثل البشرية المتدينة"، إلا إذا كان كينيه يقصد أن برومثيوس يمثل بالنسبة له الإنسان أو آدم. يقول كينيه: "...لأن هذه الشخصية التي تمثل الجنس البشري، القديم طبعًا، لم تكتشف، للمفارقة، ولم يتم تناولها إلا في العصر الحديث". من الملاحظ أن كينيه في المقدمة التي تهدف إلى توضيح الرمز يدخلنا في متاهة من التناقضات، تناقضات تزيد غموض الرمز على الأقل لأول وهلة. فمرة يقبل التأويل التقليدى لبرومثيوس على أنه القوة الخالقة والمخلص أيام الشرك في العصور الإغريقية الرومانية، وهو هنا يقتبس ترتوليان ولكتانتوس. ومرة أخرى نراه يساوى بين برومثيوس وادم. ولكي نستوعب مفهوم كينيه للرمز البرومثي جيداً، علينا ألا نعتمد على أطروحاته الفلسفية المبهمة، بل نعتمد على استخدامه الفعلى للرمز في مسرحيته الشعرية الإبداعية.

-٣-

تتكون ثلاثية كينيه برومثيوس من ثلاثة أجزاء: برومثيوس مخترع النار وبرومثيوس فى الأغلال وبرومثيوس طليقا.

أ- برومثيوس مخترع النار:

يقتصر الجزء الأول من الثلاثية، برومثيوس مخترع النار، على شخصيتين: برومثيوس وهسيون، بالإضافة إلى مجموعة من الجوقات: جوقة الجبابرة العور، جوقة الرجال، جوقة النساء، جوقة الأنبياء، وجوقة الملوك. المنظر بعد طوفان نوح. لا يرد وصف لموقع محدد، اللهم إلا أن الأرض جبلية تكسوها الغابات. نرى برومثيوس يشكل بشرا من الصلصال، بعضهم نصف مشكل، أما المخلوقات التي تشكلت فنراها مبعثرة فى داخل الكهف (قارن، برومثيوس لجوته). لم تدب فيها الحياة بعد. فبرومثيوس هو الكائن الوحيد الحى على الأرض بعد الطوفان، وهذه فكرة جديدة مخالفة لأنها تساوى بين برومثيوس وابنه ديوكاليون. يبدأ المشهد ببرومثيوس وهو يضىف اللمسات الأخيرة إلى مخلوقته الأخيرة هسيون العملاقة (قارن، بانديورا لفولتير).

يبدأ برومثيوس الكلام، يقول إن مهمة القوة الخلاقة قد أنجزت "ومخلوقاتى لا تنتظر إلا الحياة". وذلك سبب كاف لإثارة غيرة جبال الأوليمب. لكنه ينتقل إلى رائعته الأخيرة هسيون ويعزّم تعزيمة قوية توصل لها طاقة الحياة. وأثناء ذلك يمنحها جزءاً من روحه بما فيه كل ما يمثله المارد: "الحرية" و"الوعي" و"الذكريات التى لا تُمحي" و"الأمل الأعمى" و"الرغبات الهائجة التى يكتبها العالم" وفوق كل هذا يمنحها ازدواجية الوجود التى "تضم الجنة والنار معا". يحض هسيون على أن تحارب الآلهة، حيث يقنعها أنها تمتلك قوة تعادل قوة هذه الآلهة. إن بعث الحياة فى هسيون على يد نفس الفنان الخالق واهب الحياة يساوى بعث بجمالين الحياة فى جالاتيا. ومن هنا نجد أن هسيون لا تختلف عن باندورا عند فولتير أو جالاتيا عند روسو أو باندورا عند فيلاند فى باندورا: شذرة أو باندورا عند جوته فى برومثيوس. ففى كل هذه الأعمال نجد أن الخالق يفتن بمخلوقته، ذلك الشعور بحب الذات الذى بعث الحياة فى صورة دوريان جراي. عندما يقول برومثيوس لهسيون: "أنحنى أمامك يا بنت الرؤى"، نتذكر برومثيوس عند فولتير وهو يتعبد فى باندورا. وعندما يضيف أن "حب اللبن الإلهي كور نهديك" نتذكر أيضاً بعث الحياة من خلال الحب عند فولتير: "انهضي، عزيزتي، فالحب هو الذى يأمرك بذلك"

مع تقدم المشهد، نشعر بأن بعث الحياة فى هسيون لم يكن مكتملاً. فينقصها شئٌ جوهري، ألا وهو نار الحياة التى ستمكن هسيون من تحقيق المصير الذى وعدها به برومثيوس حيث وعدها بأنها ستكون "أم البشرية"

عملى! أواه! أعرفه، تنقصه النار

سر القدرة على كل شئ ورمز الروح

يقع المشهد التالى فى جزيرة لمنوس ويتناول سرقة النار من البركان (أى من فولكان إله النار). نسمع الضجيج الجهنمي للجبابرة العور وهم يدقون على السقف. ينتظر برومثيوس حتى ينتهون من عملهم وتتلاشى ضجتهم مع غروب الشمس. عندما ينامون، يصعد برومثيوس إلى فوهة البركان، يحملق فى الهوة، ويجمع الجنوات المشتعلة فى قارورة، ثم ينزل إلى الأرض وهو ينادى كل العناصر غير الحية فى الطبيعة لتشهد أنه أحضر بذرة الحياة إلى الأرض، تلك البذرة التى ستنتشر ذاتها (قارن، الجبابرة العور ليوربيدس: "يا هفستوس، رب اتنا" برومثيوس فى الأغلال لإسخيلوس؛ وكوراس الحدادين فى باندورا لجوته).

يقدم برومثيوس القارورة لهسيون قائلاً لها: "تقدمي، أقيمى أول موقد". مازال الجنس البشرى الذى خلقه برومثيوس، رجالاً ونساءً من كل الأعمار، ينتظرون فى صلصالهم البارد لحظة بعث الحياة فيهم، ذلك البعث الذى تتكفل به هسيون. يدعوهم برومثيوس إلى الخروج من كهوفهم والتجمع حول الموقد الأول لكى "يدفئوا أنفسهم بنار برومثيوس" (قارن، كالديرون).

تقام مأدبة، وعندما يتجمعون حول برومثيوس، يعلن بداية عيد للاحتفال بهبوط الحياة على الأرض. تظهر مخلوقات برومثيوس فى موكب فخم مكون من ٤ جوقات: جوقة الرجال، جوقة النساء، جوقة الملوك، وجوقة الأنبياء. تعبر جوقة الرجال عن حيرتها من لغز الوجود: من أين أتى الإنسان وإلى أين يذهب. أما جوقة النساء فتعبر عن سعادتها بنضج الأنوثة. تظهر جوقة الملوك: وجوههم مغطاة، التيجان تكفل رؤوسهم، وعيونهم معصوبة. يغنى الملوك أغنية حزينة عن عبث الحياة. فطريقهم قاحلة، وصولجاناتهم ثقيلة، كما أنهم يشعرون بالضيق. أما جوقة الأنبياء فليست أقل جزعاً. فبالرغم من أن الأنبياء يغنون على القيثارة، فليس للقيثارة أوتار، وبالتالي يضيع اللحن: "هاهم الأنبياء! متى ستأتى الأعياد التى وعد بها الأحياء؟" تواسيهم هسيون وتقدم لهم الكأس فائضاً "بخمر الحب" داعية إياهم أن يشربوا منها، وهى تقول لهم إذا كانت السماء مباركة، فإن الأرض مباركة أيضاً. فى أثناء ذلك يعطيهم برومثيوس "خبز الحياة". من الواضح هنا أن البشرية تتناول عشاءها الأول كطقس لبدء الحياة. ومشهد المأدبة هنا يناظر العشاء الأخير قبل صلب المسيح، وبالتالي فإنه يمثل محاولة كينيه لأن يوضح أسطورة برومثيوس من خلال رموز مسيحية مألوقة. لكن يبدو أن البشر عند كينيه لا يقنعون بهبة الحياة. فهم يريدون شيئاً آخر ليكملوا به حيواتهم. عندما يقول برومثيوس:

هاهو خبز الحياة، يا أول من خلق من الصلصال
أجيبونى الآن ! فلتتكلما
وهبتكم كل شئ، وهبتكم الفضاءات الواسعة
وهبتكم النار، أم الفنون، وبنت الحرية الكبرى
وهبتكم أعياداً خالدة للشموس التى لا تتأخر يوماً
وهبتكم روحى فى أرواحكم، والسماوات فوق رؤوسكم
وهبتكم هسيون أختا والمردة أسلافنا

تصرخ جوقة الرجال فى صوت واحد: أواه! هبنا آلهة.

تكمن مشكلة البشر فى أن لابد وأن يكون لهم آلهة. فحتى رموز العشاء الربانى لا تكفى لطمأنة الإنسان على النعيم فى الآخرة. فهذه الرموز، بالصورة التى يقدمها برومثيوس، تدخل البشر فى الحياة المؤقتة. فالبشر بطبيعتهم يشعرون بنقصهم.

من الجدير بالذكر أن كينيه فى المشهد الثالث يكرر مشهد برومثيوس وياندورا عند جوتة، ذلك المشهد الذى يتناول أصل الموت وطبيعته. نجد عند جوتة أن بذرة الموت تكمن فى الحب. فعندما تقول ياندورا لأبيها برومثيوس أن رؤيتها لمشاهد الحب الرعوية بين أربار وميرا أيقظت داخلها رغبة غامضة محمومة، يقول لها إن هذا هو الموت.

ينتهى الجزء الأول من ثلاثية برومثيوس بجوقة الجبابرة العور وهم يغنون أغنية طويلة تستغرق المشهد الرابع. ولا نجد أحداثا فى هذا المشهد، اللهم إلا أن الجبابرة العور يعلنون بعد استيقاظهم أن نار الآلهة قد سرقت.

ب- برومثيوس فى الأغلال

لا يحاكى الجزء الثانى من ثلاثية كينيه مسرحية إسخيلوس، فهو دراما إبداعية حقا. يزداد عدد الشخصيات، دون أن يتجاوز عدد الشخصيات عند إسخيلوس. نشعرنا كينيه أن هذه الشخصيات تناظر شخصيات إسخيلوس. فبالإضافة إلى المارد، هناك الجبابرة العور الذين يتكلمون بأسلوب هفستوس. تناظر نمسيس كراتوس وبيبا عند إسخيلوس بزيادة واحد عن مسرحية إسخيلوس. وهناك أوقيانوس وجوقة العرافات، التى تناظر كوراس بنات البحر عند شلي. ويوجد كذلك "إله" يلعب دور هرمس. وأخيرا هناك هسيون التى تلعب فى برومثيوس فى الأغلال دورا غير متوقع بالمرّة. ومن الملاحظ أن إسخيلوس وشلي لهما التأثير الأكبر على الجزء الثانى من ثلاثية كينيه.

فى البداية، يتبع عمل كينيه خط مسرحية إسخيلوس بدقة. فنرى الجبابرة العور يجرون برومثيوس إلى أخدود جبال القوقاز. وعندما يبدأون فى شد وثاقه، ينتابهم نفس الإحساس بالشفقة الذى شعر به سيدهم هفستوس فى مسرحية إسخيلوس. وكما عند إسخيلوس، تملأ نمسيس (بيبا-كراتوس) قلوبهم رعبا بمجيئها حيث أنها مكلفة بالإشراف على تنفيذ أوامر جوبيتر. على كل، بالرغم من أن المنظر متأثر بإسخيلوس، فإن اللغة متأثرة بشلي. فالنسر عند كينيه له "جناح من البرونز" مثلما للفوريات عند

شلى "أجنحة من الحديد". والنسر عند كينيه "يخبئ النهار تحت جناحه البرونزي"، مثلما أن الفوريات عند شلى "جئن وهن يحجن ضياء الفجر الوليد بأجنتهن التى تجاوزت عدد النجوم".

مثلما الحال عند إسخيلوس، يتم الترويح عن برومثيوس بزيارة أوقيانوس الذى يعرض على برومثيوس بلغة مليئة بالحكم مثل "طوبى لمن اعتمد على الآلهة"، يعرض عليه أن يتوسط فى الصلح بينه وبين زوس لتحريره. ولكى يجبر برومثيوس على قبول العرض، يستخدم أوقيانوس نفس أسلوب التعذيب النفسى الذى تستخدمه الفوريات عند شلى فى برومثيوس طليقا.

فيما عدا ذلك، تختلف مسرحية كينيه اختلافا جذريا عن مسرحية إسخيلوس. يبتكر كينيه المشهد الرابع بين برومثيوس وهسيون، مشهد يشخص موقفا لا فرار منه بين الخالق والمخلوق. فنجد أن هسيون التى قدمت فى برومثيوس واهب النار خمر الحياة إلى الأحياء، تشعر أن شعلة النور تغادر جسدها. فتتضرع إلى برومثيوس "ليعيد إشعال الشعلة المتبقية فى روحها". لكنه يطلب منها أن ترضخ لإرادة الموت. وهى تعانى سكرات الموت، تصرخ: "فات الأوان، لا يجدى الكلام، استرجع صلصالك البارد". فيرد عليها برومثيوس: "لم يعد ذلك الصلصال ملكي".

يبدو أن كينيه اعتبر مشهد ايو عند إسخيلوس قلب مسرحية برومثيوس فى الأغلال، ربما بلا مبرر، حيث يشتمل ذلك المشهد على نبوءة مجيء المخلص. لذلك أخضع كينيه بقية مسرحيته لمقتضيات هذه النبوءة. فلم يقنع ببناات البحر، ولذلك أحل العرافات محلهن.

توأسى جوقة العرافات برومثيوس بنفس اللغة التى استخدمتها بناات البحر عند إسخيلوس (قارن، برومثيوس فى الأغلال). كما أن العرافات ينادين بعضهن بعضا بلقب "أختاه"، مثلما ينادى بناات البحر بعضهن البعض عند شلى. إنهن يجئن للعراف برومثيوس. ويدمج كينيه فى مشهد واحد التعاطف العام والنبوءات الخاصة بتجوال ايو وسقوط زوس وصعود المخلص. يحذف كينيه شخصية ايو ذاتها، وتتكشف النبوءات على رؤية الصليب، تلك الرؤية التى يستقيها كينيه من شلى مباشرة:

شلى

أيون: اصغى يا أختاه! ما هذه الأنة الخفيضة الرهيبية التى تخلع قلب المارد الكريم خلعا، فلا يقوى على كبتها رغم شجاعته؟...

بانثيا: أواه! لست أقوى، وقد رأيتها مرتين.

أيون: رأيت مشهدا أسيفا. رأيت فتى مصلوبا بدت على وجهه إمارات الجلد.

فورية: لعل فى هذا المشهد عبرة لك فتأملها: إن من يتحملون الألم والقيد والهوان فى سبيل الإنسان إنما يجرون على الإنسان وعلى أنفسهم عذابا لا يعدله عذاب

برومثيوس: لقد أضنى الألم عينيك أيها الشهيد، فأغمضهما. أطبق شففتيك الشاحبتين. جفف الدم السائل من جبينك، جبينك الذى مزقته الأشواك، دمك جففه فهو يمتزج بدمعك المسفوح. عيناك! آه، عيناك المعذبتان! هبهما الراحة والسكون، راحة الموت وسكون الموت، حتى تبرأ من تباريحك، حتى تهدأ ويهدأ معك صليبك، حتى يجف الدم الجارى بين أناملك الباهتة. يا للشناعة! لقد أضحى اسمك لعنة من اللعنات، فلن أستطيع له ذكرا... (برومثيوس طليقا، الفصل الأول)

كينييه

الجوقة: يقات الطائر المقدس على آمال البشر.

برومثيوس: أتعتقدون ذلك؟ تتراعى أمام ناظرى جبال قوقاز أخرى... انثرن ورودا طاهرة على خير إله. أيها العذاب المجهول! يا بحر شاسع من الدموع! أى ضيف ذلك الذى ملأ هذه القارورة الكبيرة بالخمير؟ أية آلام هذه التى أراها بجانبى! أواه! إنها لآلامى أنا! من ذلك المعلق على الربوة المقدسة؟ أهو برومثيوس جديد! برومثيوس بوجه مقدس! هل ضجى به عالم جوبيتر؟ أبوه، يا ترى من هو؟ أه لو تقلن لى ما جرمه؟ أهو مارد استعبده؟ أم إله صلبوه؟ يا لدهشتي! إنه يبارك العالم، ذلك العالم الذى كبده الآلام! السماوات تنحنى تحت قدميه طواعية، والقمم المقدسة تهز قوائمها ترحيبا به.

الجوقة: أترى أين تقع جبال القوقاز الجديدة تلك؟ فى أى بقعة من هذا الوادى الصغير يا ترى! تجف الخمر وتولد من جديد تحت ريح الشمال النبوية! أى قمة مهجورة تلك التى يئن عليها برومثيوس الآخر هذا، برومثيوس الذى أنكرته سماواتنا؟ هل خلقت العرافة الجديدة من صلصال مقدس، تفوق قداسته كل قداسة؟

برومثيوس: على يديه سيجيء خلاصي، سيجيء سريعا بسرعة لا يتخيلها أحد...
قوأس المستقبل يصوب قوسه نحو الأمل. هاهو إله الآلهة يقترب، يرفل
فى خيلائه. هيا، هينوا له مكانا على مقعد يفوح بجميل الروائح. يا
أيتها الأرض جففى دموعك! سيتلاشى الألم. يا أيتها العرافة أخرجى
الكنز من صدرك، واقلبى من الكتاب المقدس صفحة جديدة مكتوبة
بماء الذهب.

الجوقة: رغما عنى تصدقك روجى، وتنطلق على أجنحة الفكر لتتنبأ معك.

(برومثيوس فى الأغلال، المشهد الخامس)

من الملاحظ أن كينيه استخدم رؤية المسيح عند شلى لتحقيق هدف آخر. فعند شلى،
لا تمثل الرؤية إلا أداة للتعذيب. أما عند كينيه، فتعلن هذه الرؤية عن مجيء المسيح
المنتظر الذى سيحرر برومثيوس ويحرر البشر، لا المخلص على غرار هرقل، بل المسيح
المعذب المخلص. تعتبر كلمات كينيه عن المسيح: "يا لدهشتي! إنه يبارك العالم، ذلك
العالم الذى كبده الآلام!"، محور مسرحية برومثيوس طليقا عند شلى. فعند شلى،
عندما سحب برومثيوس اللعنة، أدى ذلك إلى سقوط جوبيتر. هكذا الحال عند كينيه، إن
إيمان المارد بالمخلص يؤدي إلى خلاصه مثل أى مسيحي تقي. لكن هذه النتيجة أو
الخلاص تتأجل إلى الجزء الثالث من الثلاثية، برومثيوس طليقا.

كما يقطع إسخيلوس مشهد العرافة أيو بزيارة هرمس وما استتبع هذه الزيارة من
عذاب، نجد أن ظهور "إله" ما عند كينيه يبده الأحلام اللذيذة بالخلاص. وبالرغم من أن
هذا "الإله" يسمى بطريقة مواربة، فإننا نتبين فيه هرمس نفسه. والمشهد فى مجمله
يشى بالتأثر بإسخيلوس، فكثيرا ما يقتبس كينيه من إسخيلوس، اقتباسات مباشرة أو
ربما أجريت عليها بعض التعديلات. "فالإله" موجود هناك ليستولى من المارد على سر
ميلاد المسيح المنتظر، ذلك المسيح الذى سيسقط جوبيتر من على العرش. فهذا المشهد
من المشاهد التى تقوم على شرح مباشر لعمل إسخيلوس.

يصل العذاب إلى ذروته فى نهاية هذا المشهد. ويلى هذه الذروة أول صراع داخلى
شديد الوطأة فى روح برومثيوس. فتمتزج صرخات الألم بالسقوط الأخلاقي، ويبدأ
برومثيوس لأول مرة فى الشك فى مصداقية موقفه:

برومثيوس:

ما عاد النسر زنديقا، أنا الزنديق
إنه أنا ذاتي، نعم، أنا الذي أنهش قلب الزنديق.
يا للهول! لقد التهم قلبي، ذلك القلب الفارغ
ما عاد لي مستقبل، فلقد انسحب ذلك المستقبل من أمامي

كما أن جوقة العرافات، تلك الجوقة التي امتلأت رعبا، تفقد رؤيتها الجميلة التي ترى فيها المسيح قادما. عند كينييه، يعلن برومثيوس: "ما سماواتي إلا زندقة كبرى"، عندما يقضى العذاب على مقاومته. وعند شلي، وفي ظل ظروف مشابهة، يقول برومثيوس: "ما أشد ندمي! إن الألفاظ سهلة جوفاء، والحزن يعمى القلب زمنا". وعند كل من شلي وكينييه، تأول بنات البحر والعرافات ذلك على أنه علامة على الانهيار المعنوي. عند كينييه، كان سحب اللعنة ناتجا عن فقدان الإيمان بالمسيح. لكن الأمر عند شلي جد مختلف: فهذا السحب ينتج عن الإيمان بالمسيح. تتناول برومثيوس في الأغلال لكينييه ذلك الغليان في روح المارد، ذلك الصراع بين الإيمان والشك. أما موضوع برومثيوس طليقا لشلي، فينصب على الصراع بين الحب والكره. تنتهي المسرحية بترنيمة تتغنى بها جوقة العرافات، داعيات بتحقق نبوءة قدوم المسيح، ترنيمة تشد من أزر المارد مواسيه إياه بكلمات نجد فيها صدى لمسرحية برومثيوس طليقا لشلي. ففي العديد من المواضع، يستلهم كينييه جوقات شلي ويستمد منه صورته الجمالية. فعند كل من كينييه وشلي، تمثل العبودية أول ملمح من ملامح الحاضر، خاصة العبودية كما تتجلى في الحياة السياسية. وعند كليهما أيضا نجد أن العلامة الكبرى على عصر السعادة تتمثل في رفعة منزلة الإنسان وانتصار الحرية والمساواة والإخاء. تمد الفوريات المارد برؤية الواقع، بينما تمده الأرواح المباركة برؤية المثال.

شلي

الواقع

(١) الفورية الأولى: جاعنا نداؤك مثل عربة تجرها جياذ ذات أجنحة تجرى على قمم
الأعاصير السريعة النائية، فانتزعنا النداء من خجان الدماء
حيث شبت حروب طاحنة.

الفورية الثانية: واجتذبتنا النداء من مدائن كبيرة أهلك القحظ أبناءها.
الفورية الثالثة: ومن بقاع شاع فيها أنين خافت، وسالت دماء لم نذق لها طعما.
الفورية الرابعة: ومن مجامع الملوك القساة الفاترين حيث يباع الدم بالذهب ويشترى...
(برومثيوس طليقا، الفصل الأول)

(٢) برومثيوس: لقد أضمر كهنتك الأذلاء البغض لكل من أشبهوك لأنهم أشبهوك.
إنى أرى الحكماء والأكرمين وأهل الرحمة والعادلين مشردين فى
رحاب الأرض، تتبعهم الوشائيات الكاذبة... أرى بعضهم قد أوثقوا
إلى جثث الموتى فى سجون تسقم لها الأجساد، وأرى بعضهم
يحترقون على أسنة السفايفد تلتهمهم نار هادئة...
(برومثيوس طليقا، الفصل الأول)

المثال

(١) الروح الأول: فمن فلسفات تحتضر ارتفعت حشرجتها، إلى طغاة مزق الأحرار
أعلامهم فولولوا وأعولوا. تلك الصرخات جلجلت فى الآفاق
فملأتها بندااءات شتى: هتف الهاتفون للحرية، ونادوا بالأمل،
وهددوا بالموت ودعوا للنصر.
(برومثيوس طليقا، الفصل الأول)

كينييه

الواقع

(١) عرافة أخرى:

هاهم الناس حمقى
يطأطئون الرؤوس أمام الخطوب
يتخنون الأشباح قادة مرشدين
ويحرثون الحقول خاضعين مستعبدين

(٢) عرافة أخرى: هل كتب على العادل أن يزوى تحت ضربات العنف حتى يهلك؟
متى يشتد عود الحق، أم سيظل مهانا للأبد؟

المثال

(١) الجوقة:

هاهم الناس يثورون
يتسابقون إلى بناء مدن جديدة
يمشون في وضح النهار واثقين
يتحدون بحريتهم القياصرة الطغاة
أنصاف الآلهة تسقط مدوية
هاهو حطامها يثير زوابع من الغبار.
الملوك يتواضعون، وهاهم يقدمون
العلف للخيل التي تجر عرباتهم

(٢) الجوقة:

قبل أن تغرب شمس هذا اليوم،
ستدك حصون الطغيان ويعدم الظالمون
سيتلاشى سحر العبودية الذميمة في الأفق،
تاركا المكان للحرية العزيزة
(برومثيوس في الأغلال، ٨)

ج- برومثيوس طليقا

يتألف الجزء الثالث من الثلاثية، برومثيوس طليقا، من ستة مشاهد، ويبنى على
الجزء الثاني. الشخصيات التي تظهر فيه هي برومثيوس والملاك الكبيران رفائيل
وميكائيل، وهسيون وجوقة الآلهة وجوقة الملائكة.

نرى رفائيل وميكائيل يتجولان بالقرب من جبال القوقاز، وهما يناقشان موضوع الأناث التي تقبض القلب، تلك الأناث التي تتصاعد من الأرض. كما أنهما يتبادلان الآراء حول الإله الآب والإله الابن. يرسم ميكائيل صورة للإله الآب شبيهة بصورة زوس المشتري، بينما يرسم رفائيل صورة للمسيح شبيهة بصورة برومثيوس .

يكتشفان أن برومثيوس مازال مثبتاً في الصخرة، والمنظر حوله يستلهم المنظر في السماء والأرض، المشهد الثالث، عند بيرون (قارن، برومثيوس طليقا، ١). فيعتقدان أن برومثيوس ملاك كبير من الملائكة الذين سقطوا. والوصف الذي يصفانه به يذكرنا بالمسيح:

ميكائيل:

انظرا! أترى ما على الصخرة؟ أترى ذلك الملاك الكبير المقيد في

أصفاد من حديد على أبواب الجحيم؟ نراعه متعامدان على

هيئة صليب، هذان الذراعان تخرقهما المسامير على تلك الهوة

السحيقة (برومثيوس طليقا، ١)

يعتقد الملائكة أن الأرض هي "الجحيم". يذكرنا الصليب بالمسيح، خاصة عندما ينادى ميكائيل المارد في برومثيوس طليقا (المشهد الثاني) قائلاً: "أنت يا من تحمل تاج الآلام الثقيل". لكن لا يعنى ذلك أن برومثيوس عند كينيه هو النظير الإغريقي للمسيح. فبرومثيوس هنا يناظر الإنسان ذاته، ذلك الإنسان المصلوب، الذي يجب أن يأتى خلاصه من خلال الإيمان بالمخلص. يذهل هذا المنظر الملكين الكبيرين فيتساءلان إذا كان المارد "ابن طين" أم هو "ملاك كبير ضال"، لذلك يطلبان منه مرارا أن يكشف هويته ويقص عليهما قصته. وهنا نجد أن كينيه متأثر بجوته فيما يتعلق بتعليم الذات (قارن، برومثيوس ، الفصل الأول و برومثيوس طليقا، المشهد الثاني).

رفائيل وميكائيل مرسلان إلى برومثيوس من قبل الإله الآب كما يقولان. عندما يسمع برومثيوس هذه الكلمات، يثوب إلى رشده. لقد فقد إيمانه بمجيء المخلص أثناء مشهد التعذيب في برومثيوس في الأغلال، وهاهو يعود الآن إلى هذا الإيمان. إنه يبارك الرسولين، ويبدأ في حديث طويل يقص تجربته المريرة من بدايتها لنهايتها، ويختتم هذه القصة بذكر تعريفين لخطيئته. يقول عن التعريف الأول:

أخفيت الحيرة التي لا تهدأ فى صدره
أراد أن يعرف كل شئ: كانت عيناه
مفتوحتين على الدوام، يبحث عن عالم جديد داخل ذاته

يذكرنا ذلك بشجرة المعرفة وعلاقتها بسقوط الإنسان. أما التعريف الثانى فهو:

أحببت كثيرا، وربما أحببت نفسى أكثر
ذلك، ذلك هو السبب أن هذا النسر
يلتهمنى الآن. مؤله أنا مرتين.
لذا صلبنى جوبيتر على هذا الجبل

وهذا يعطينا صورة عن البطل المنكب على ذاته، كما يطلق عليه شليجل، بالنسبة
لخلاص الإنسان.

يعلن ميكائيل لبرومثيوس أن آلهته الزائفة ذهبت إلى الأبد، وأن صاحب الديمومة
أسقط جوبيتر من على عرشه. فالإله الرحيم "يعيد الحرية إلى الروح السجينة". يلى ذلك
حوار مسهب عن طبيعة الإله فى شكل أسئلة وأجوبة مفعمة بالحماس والحيوية. تنتاب
برومثيوس أحاسيس متضاربة، فيمزقه الصراع بين قوتى الإيمان والشك، خاصة
عندما يتذكر نبوعته السابقة المحبطة بمجىء المخلص. ويسلمه الألم الشديد الناتج عن
الصراع إلى حمى الهذيان. يبدو أن رفائيل وميكائيل يدركان أن برومثيوس يحتاج إلى
معجزة أخيرة ليستعيد إيمانه، فيقوم رفائيل، مثلما فعل هرقل، بتحطيم أغلاله، بكلمة
يطلقها من فمه كما يقوم ميكائيل بتمزيق النسر بطلقة من سهمه. وهنا ندرك أن
برومثيوس كان يريد علامة، وكان فك أغلاله العلامة. على كل، إن إيمانه بمجىء المسيح
المنتظر هو الذى يخلصه، مما يدل على نقاء روحه، ذلك النقاء الذى شوهته شكوكه
المؤقتة العديدة.

يتصور كينيه أن خلاص برومثيوس لن يكتمل إلا إذا اتضح مصير الآلهة الطغاة
أعداء جيهوفا، أى زوس وآلهة جبال الأوليمب. لا ينقل هؤلاء الآلهة إلى هوة الجحيم كما
نتوقع، فالجحيم ذاته يضيق بهم. يجب أن يبادوا تماما حتى تتلاشى ذراتهم فى الهواء.
يطلب هؤلاء الآلهة الرحمة دون جدوى. فهم أعداء الإله الواحد الأحد، وكتب عليهم العدم

التام للأبد. ونجد الترنيمة التي يترنم بها هؤلاء الآلهة وهم يعانون سكرات الموت،
ترنيمة لا تحدث أثرا، بل تتطاير في الهواء كطائر يائس إلى أن تبددها الأدعية البهيجة
التي تدعو بها جوقة الملائكة.

يدخل برومتيوس أبواب المجد، فيطير به رفائيل وميكائيل تحت أجنحتهما إلى الجنة
السابعة "في حضرة جيهوفا". والمشهد بأكمله يستهلم قصة الطيران في الفصل الثاني،
المشهد الأول من مسرحية بيرون قابيل التي يقوم فيها الشيطان بنقل قابيل ليريه الذات
الإلهية:

بيرون

قابيل: ها أنا ذا أرتفع في الهواء دون أن أسقط، لكنني أخشى السقوط.

الشيطان: اتبعني وسأجعلك طائرا، يطير في ذلك الهواء فأنا ملكه المتوج...

قابيل: يا أنت، إلهي كنت أم شيطانا، أم أي شيء آخر، يا ترى هل هذه أرضنا التي
نراها هناك؟

الشيطان: ألا تتعرف على التراب الذي خلق منه أبوك؟

قابيل: أمعقول أن تكون هي الأرض؟ تلك الكرة الزرقاء الصغيرة التي تتأرجح في
الآثير البعيد...؟...

الشيطان: ...دعك من هذا، انظر! أليس ذلك شيئا رائعا؟

قابيل: أيا أيها الأثير الجميل الذي لا يتصوره الخيال! يا من تلد حزما من الضوء
لا تحصى، ضوء لا يكف عن التزايد! ما كنهك؟ ما هذه البرية الزرقاء من
الهواء لا تحده حدود؟ إلى أين تدور؟ إلى جنة عدن ذات الأنهار البديعة،
التي أرى الأوراق تنساب على موجهها الرقراق؟ هل خطواتك محسوبة عليك؟
أم أنك ترفل في مرحك وصخبك الذي لا تحده حدود عبر عالم أثيري يمتد
إلى ما لا نهاية؟ روحى تشتاق إلى معرفة الحقيقة، يا من أسكره الخلود. يا
أيها الإله! يا أيتها الآلهة، يا من لا أعرف له اسما، ما أبهى جمالك! يا أيتها
الروح، فلاهلك الآن إن لم أرهم بالقرب مني.

الشيطان: ألسنت بالقرب منهم؟ انظر خلفك إلى الأرض التي جنئت منها!

قابيل: أين هي تلك الأرض؟ لا أرى إلا حزما من الأضواء لا حصر لها.

الشیطان: انظر هناك!
قائیل: لا أستطیع رؤیتها.
الشیطان: کیف ذلك وهی مازالت تلمع!
قائیل: تلك التی أراها على البعد!
الشیطان: نعم هی (قائیل، الفصل الأول، المشهد الأول)(قارن، عبقریة الأدیان
لكینیة)

کینیة

رفائیل: ...مد جناحك، تعال تحت العامود المقدس.
(یطیران مصطحبین برومٹیوس، ویرتفعان فوق الأرض)
برومٹیوس: تختفی الأرض تحت جناحكما تختفی حقا، لكن الألم لا یختفی، الألم
ظل باقیا فی السر.
الملاکان: علاجك فی الابتعاد عن الآلام الأرضیة تماما.
برومٹیوس: یخطفنی جناحكما إلى ما وراء العالم، مثل الصقر الذی خطف جانیمید
قدیما.
رفائیل: انظر حولك، ماذا ترى؟
برومٹیوس: أرى صحراء، نجمة ذات ضوء ذهبی تبزغ من الهوة السحیقة
رفائیل: ضوءه یحجب النهار الخفی
برومٹیوس: أرى كذلك سماوات تتلاشى بسرعة فائقة. ألن نتوقف هناك
الملاکان: لا، أبعد بكثير!
برومٹیوس: أود أن أسألكم سؤالا قبل أن یتوقف جناحی، من یدلكما فی هذه
الطریق التی تحدها صحار شاسعة؟
الملاکان: نطیر فوق كل شیء
برومٹیوس: إلى أين تأخذوننی
الملاکان: إلى حضرة جیهوفا (برومٹیوس طلیقا، المشهد الخامس)

تنتهى برومثيروس طليقا لكينيه بترنيمه يتغنى بها جوقه الملائكة، فيطلق هؤلاء الملائكة على برومثيروس لقب "ملك جبال القوقاز الأكبر". ويقولون إنه فى أظلم دياجير اليأس، سيجد الإنسان دوما أن يد الإله الخفية تحطم أغلاله إذا دعا الإله أن يحطم هذه الأغلال. وهنا تبعت هسيون من جديد وتشكر برومثيروس لأنه كان رمزا آخر للمخلص لها ولكل الجنس البشري.

يعترى ثلاثية كينيه هذه خطأ قاتل. فبالرغم من أن كينيه حاول جاهدا أن يصور برومثيروس على أنه رمز المسيح، فإن طبيعة المادة التى اعتمد عليها ولدت بديلين لهذه الصورة، وهما الشيطان وادم؛ فالرمز عند كينيه يفرق فى خضم هائل من الأشياء المتنافرة لدرجة أن برومثيروس يمثل كل هذه الأشياء مجتمعة أو يمثل كلا منها على حدة. كان كينيه ذاته متذبذبا لدرجة أنه لم يدرك الناتج الفعلى لفلسفته، ومنعه تذبذبه من تعديل هذه الفلسفة.

يقول كينيه فى أسطورة برومثيروس وعلاقتها بالمسيحية:

ثار برومثيروس على سلطة مؤسسة الآلهة، فخلص الجنس البشرى رغما عن إرادة الآلهة، وسرق منهم النار المقدسة؛ لذلك قيده آلهة الوثنية، إلا أنهم لم يستطيعوا أن يخضعوا روحه. ومن على جبال القوقاز تنبأ بسقوطهم، وانتظر الإله الجديد الذى سيطيح بهم ويخلصه من أغلاله. أما جوبيتر فأراد أن يحمى عبادته التى يهددها برومثيروس. لذلك أقسم أن يظل هذا الزنديق مقيدا بالصخرة إلى الأبد. فبين هذين الموقفين المتناقضين لنبي المستقبل وإله الماضي، ما نوع التوفيق الذى قدمته الوثنية؟ لم تقدم توفيقا أو صلحا على الإطلاق. فطالما أن سلالة آلهة الأوليمب مازالت تتربع على العرش، من أين يأتى خلاص عدوهم؟ كان هناك حدثان ضروريان لخلاص برومثيروس: إما أن يفسخ برومثيروس نبوعته أو أن يتخلى جوبيتر عن ألوهيته، أى أنه كان من الضروري أن يفقد أحدهما هويته. وطالما أن الإله الجديد لم يظهر بعد، لا يوجد أى مبرر لإنهاء محنة برومثيروس على جبال القوقاز: فالوحيد الذى يمكنه أن يخلص برومثيروس هو المسيح الذى يحطم جوبيتر

كان كينيه، مثل شلي، واعيا تماما بالمأزق الذى تؤدى إليه نظرية المساومة عند حبك عقدة برومثيروس. رفض شلى استسلام برومثيروس حلا للعقدة البرومثية رفضا تاما من

الناحية النظرية. لكنه عندما كتب المسرحية، قبل هذا الاستسلام لأنه الحل الوحيد المتاح. ونجد نفس الشيء عند كينيه. فالمشكلة بالنسبة لهما تمثلت في السؤال عن يستسلم له برومثيوس، لأنهما كانا يكرهان جوبيتر. لذلك عندما يستسلم برومثيوس عند شلي، فإنه لا يستسلم لجوبيتر، بل يستسلم لكائن أفلاطوني يصعب علينا أن نصفه، إله غريب غامض يوصف على إنه الحب، الحب بمعناه العام جدا. أما كينيه، فقد كان نسق الرمزية المقارنة عنده ذا بعد تاريخي شديد البوضوح. لذلك فضل أن يتناول الأسطورة بأكملها في ضوء الخلفية السياسية لعصر المسيح المنتظر، ومن هنا جعل جوبيتر مثالا لإله التعدد، كما كان بالفعل، وبالتالي حفظ ماء وجه برومثيوس بأن جعله يستسلم لإله التوحيد. في كل الحالات يستسلم برومثيوس: يستسلم عند شلي وكينيه لطرف ثالث، أما عند إسخيلوس فيرجح أنه يستسلم لزوس ذاته. زعم كينيه على صواب أن إسخيلوس رأى الموقف بوضوح مثله تماما. وبالتالي يقول كينيه أنه ربما يأتي يوم نعتبر فيه بندار وإسخيلوس وسوفوكلس، أبناء إله البشر، اخوة لأشعياء ودانيال وحزقيال.

كان أثر شلي واضحا في أعمال كينيه حتى قبل أن يكتب ثلاثية برومثيوس. فنجد في أهاسفيروس أصدقاء لبرومثيوس طليقا لشلي. وكان بعض هذه الأصدقاء تقليدا واعيا مثلما نجد في المشهد الذي يتناول الخيانة الشنيعة للمثاليات العظيمة للفترة الثورية الكبرى. فلقد كان لهذا المشهد تأثير كبير على عقل كينيه لدرجة أنه استلهمه عدة مرات^(٢). في أهاسفيروس لا نجد المسيح وإنما نجد الإله ذاته:

شلي

(١) نصف الكوراس الأول من الفوريات:...

انظر إلى ذلك الشعب وقد أفاق من غفوته:
هاهو يبعث من موته وينهض من أنقاضه
كما ينهض الصباح على جثة الليل.
هو ذا قد تأخى بنوه وأحبوا بعضهم بعضا.

٢- ذهب الأستاذ هنري ترونشون بجامعة ستراسبورج إلى أن كينيه أطلع منذ شبابه المبكر على أعمال الكتاب الإنجليز (إدجار كينيه في شبابه، طبعة بل لتر، باريس، ١٩٣٧).

هو ذا قد اتجه بقلبه للحق واتخذ من الحرية رائدة،
فإنما الحرية والحق صنوان

(٢) نصف الكوراس الثانى:

بل هم ليسوا أبناء الحب. إنهم أبناء الجريمة.
انظر كيف يقتل نوو الأرحام بعضهم بعضا.
هذا أوان الموت وموسم الخطيئة،
فالدم يغلى فى العروق كأنه نبيذ جديد توجهته الفقاقيع،
إلى أن يخلق اليأس البشرية المكودة،
ويفوز بمفاتن الدنيا الطغاة والعبيد على السواء.

برومثيوس: لقد أضنى الألم عينيك أيها الشهيد، فأغمضهما. أطبق شفقتك
الشاحبتين. جفف الدم السائل من جبينك، جبينك الذى مزقته
الأشواك، دمك جففه فهو يمتزج بدمعك المسفوح. عيناك! أه، عيناك
المعذبتان! هبهما الراحة والسكون، راحة الموت وسكون الموت، حتى
تبرأ من تباريحك، حتى تهدأ ويهدأ معك صليبك، حتى يجف الدم
الجارى بين أناملك الباهتة. (برومثيوس طليقا، الفصل الأول)

كينييه

(١) الأب الأبدى: على يسارى أسمع هممة شعوب أخرى، ملوكهم عراة، ما عاد
لهم صولجان، ولا أسماء، ولا تيجان.

(٢) جمهور(دهماء): هاهم شعوبك فى فرنسا، فى ألمانيا، فى إنجلترا. باركت
أرواحهم، لكنهم ما عادوا يعرفونك، يمرون بجوارك دون أن يروك. استمع إلى
أغانيهم.

(٣) كوراس القديسين: لا تستمع إلى تلك الأغاني القبيحة. اغمض عينيك، عينيك
المقدسيتين، اغمضهما جيدا. لن تطيق أن ترى البشر يمرون وهاماتهم مرتفعة
فوق أرصفتك، يمرون أمامك دون أن يسجدوا لك.

(أهاسفيروس، اليوم الرابع)

ف نجد هنا أصداء كثيرة لشلي وببيرون وجوته: صورا نالها التحوير، أفكارا متناثرة، عواصف، مواقف، وأحيانا نجد أبياتا غير مكتملة يقتبسها كينيه من شلي. ولا نبالغ إذا قلنا أن رؤية كينيه للصليب في برومثيروس مستقاة كلية من شلي. كان أبلغ نقد لعمل كينيه في تلك الفترة ما نشره هـ. فورتول في رفيودي لوموند (المجلد ٥١، ١٨٣٨). لكن فورتول إذ ناقش المؤثرات الأدبية على كينيه، لم يذكر الكتاب الذين كان لهم أكبر الأثر في كينيه.

قدمت مدام كينيه، في هوامش كتابه العبيد، تفسيراً جديداً لرمز برومثيروس:

إن دراسة القدماء هي الشكل الأمثل للوصول إلى أفكار المستقبل، ذلك الشكل النقدي المتجانس. إذا كان برومثيروس يمثل اقتدار الإرادة البشرية، تلك الإرادة التي تتحدى القوى الوحشية التي تكبت ملكات الروح وتقمع إمكانات العبقرية الخلاقة، إذا كان برومثيروس هو المصلوب العادل المحسن الذي يعاقب على إحسانه، فإن سبارتاكوس هو محرر كل الأزمان، البطل الذي يخلق روحاً جديداً في العالم (العبيد)

تعتبر هذه النغمة الجديدة عن "اقتدار الإرادة البشرية" صدى لشلنج وشوينهاور.

سنظلم كينيه إذا تناولنا كل المؤثرات التي طالت عبقريته دون أن نذكر أن عبقريته تركت أثارا لا تنمحى على العديد من الكتاب، فرنسيين وإنجليز على السواء، خاصة لوى مينار وفكتور هوجو ولونجفلو واندرية جيد الذين يدينون له ديناً كبيراً ويستقون منه مواقف ومشاهد كاملة، دعك من الكلمات والصور التي أخذوها منه. فكما يقول جان ماري كاريه، يعتبر كينيه كاتباً "وسيطاً"، كاتباً ينقل المؤثرات الأدبية من جيل لآخر أكثر من كونه منبعاً لهذه المؤثرات.

أفضل طريقة لتناول إنجازات إدجار كينيه تتمثل في دراسة معتقداته الفلسفية والدينية التي نبعت منها أفكاره وأفعاله. في سيرته الذاتية المهمة تاريخ أفكاره، التي تتناول تطوره الروحي والفكري حتى سن السابعة عشر من عمره، يفسر لنا كينيه السبب في أن بعض العباقرة رفيعي المستوى يذهبون طي النسيان، بينما نجد أن من هم أقل مكانة وموهبة يصمدون أمام تقلبات الزمن: "تلمع أسماءهم إما قبل الأوان أو بعد فوات الأوان، أو ان الشهرة. في المقابل، كم من أحمق حقق نصراً سهلاً! فما الموهبة، بل العبقرية، إلا وعد. ويجب علينا أن نربط الطالع، سواء أكان حسناً أم سيئاً، بهذه العبقرية الواعدة، تلك العبقرية التي يمكن أن توفى بوعداها، أو تنقض ذلك الوعد. فعندما تغيب العبقرية، يغيب كل شيء". يبرز هذا الكلام فكرة القدر المسبق.

ليس من المفيد أن نقتبس أمثلة قليلة على إيمان كينيه بالقدر المسبق، لأن أعماله تركز في مجملها على تصور هيردري هيجلى للتاريخ، تصور يعتبر التاريخ تجسيدا للإرادة الإلهية أو الفكرة الإلهية. إلا أن كينيه يولى ممارسة الإرادة البشرية أهمية خاصة. فتمارس هذه الإرادة قدرا من الحرية فى إطار الإرادة الإلهية، مما يؤدي إلى نشوب صراع بين الإله والإنسان، ذلك الصراع الذى يحول الحياة فى مجملها إلى مأساة كبيرة، مأساة تنتهى بالتصالح والمجد. وبالرغم من أنه مقدر على البشرية مسبقا أن تنصاع للخطة الإلهية، فإن هذه الخطة ذاتها تؤكد إن يجب على البشر أن يصلوا إلى خلاصهم بجهودهم: "لا يولد الإنسان مسيحيا، وإنما يصير مسيحيا"، هكذا يقول كينيه فى أسطورة برومثيروس وعلاقتها بالمسيحية. "عندما فشل الفن القديم فى قبول فكرة القدر قبولا تاما، ظلت الجوقة فى المسرحية اعتراضا دائما على القدر وعلى عنف الحياة. فيظهر فى كلام الجوقة أنها حامية حمى الحقوق الدائمة فى العدل والحرية والقداسة والوعى".

أثر هذا التفاعل بين الإلهى والبشرى على آراء كينيه الجمالية أيضا، يقول: "إذا كان تصور العمل الفنى مستقلا عن إرادة المؤلف بوجه من الوجوه، فإن ذلك لا يعنى أن النحات والرسام والملحن والشاعر مقدر عليهم أن يجهلوا للأبد المبادئ التى تُبنى عليها أعمالهم، مما يكون لا واعيا فى الغالب. عندما ينتهى الواحد منهم من عمله، أليس عليه أن يعبر من مرحلة الإلهام إلى مرحلة التأمل؟" فعند كينيه، لم يعد الأمر مسألة خضوع تام للعناية الإلهية، سواء فى الفن أم فى الحياة، وإنما مسألة ممارسة للإرادة البشرية، تلك الإرادة التى تظل بشرية رغم كل شئ، وتدخل فى صراع دائم مع الإرادة الإلهية، بالرغم من أنها أحد تجليات هذه الإرادة الإلهية ذاتها، إلى أن يتحقق التجانس النهائى، لأن جوهر الإنسان جوهر مقدس. وإلى أن يتحقق هذا التجانس، ستظل أرواح مثل روح كينيه منقسمة تماما فى الصراع الأبدى بين البشرى والإلهى فى كل مكان وكل زمان، ولن تستطيع هذه الأرواح أن تعرف الأمن أو الطمأنينة إلا بعد أن تنقضى دورة كاملة من الموت:

أمن بخلود الروح. أمن بوجود المقدس داخل الإنسان. يستطيع
الإنسان أن يطور المبدأ المقدس داخله بأن ينمى ملكاته وينقى
ضميره

هكذا كتبت مدام كينيه عن زوجها فى دراسة حول تاريخ أفكارى. لم نبعد هنا عن إسجيلوس كثيرا. كما أن الأغنية الذهبية لفيثاغورس لا تنشر عن منظومة الألحان هنا.

الباب الرابع

العالم الفكتورى

پرومٲيوس صانع التقدفم

العالم الفكتورى

برومثيوس صانع التقدم

بدأت قصة البرومثية الفكتورية بترجمة إليزابث باريت لمسرحية برومثيوس فى الأغلال لإسخيلوس، نشرت بدون اسم المترجمة عام ١٨٢٣، وفيها تقدم إليزابث باريت رابطة طبيعية بين آلام الرومانسية وروح التفاؤل والبهجة الفكتورية، وبينما تقبل الفكرة الرومانسية عن الشاعر كتجسيد للخالق، تتجاهل معاناة الخالق، فنجد شاعرها مثل الطائر يطير بفرحة من شجرة إلى شجرة "صلى فى وحدته، أيها الشاعر الإله، إنك لعظيم وطيب!". وتعد تلك القاعدة الديناميكية لرومانسية هموم العالم القاعدة الشعرية المعروفة بـ "الكآبة المبهجة"، وهى حالة عقلية تختلف عن سمو آلام حلم اليقظة فى "موسيقى الإنسانية الحزينة الصامتة" لوردزورث، ويمكن تشبيهها بالكآبة والرعب القوطى السائدين فى القرن الثامن عشر. تؤكد إليزابث باريت على مقصدها الأخلاقى فتلخصه فى النهاية "رغم أننا لدينا الحق أن نحزن على الأرض،

لا يملك من ينظر حوله فى الغابة

إلا الاعتراف فى وقفته

إن الإله الشاعر سعيد وبخير

نجد عودة عبثية عند إليزابث باريت إلى مثال شافتسبرى للخالق الشاعر فى برومثيوس العادل تحت حكم جوبيتر، فشاعرها لا يعانى من اللعنات ولكنه يبتهج "فى أنشودة من القصائد المباركة"، ومن المهم ملاحظة أن شافتسبرى يلبس الشاعر طرفاً من الألوهية، بينما تغبط إليزابث باريت الإله على موهبته الشعرية، ويثبت عبث هذا الموقف عندما ندرك أنه فى العالم الذى يكون فيه الإله نفسه شاعراً، لا حاجة لوجود برومثيوس.

ترجمت إليزابث باريت إسخيلوس فجسد نثرها فى مقدمة الكتاب عبقريته دون التعديل على وجهة النظر الرومانسية، ورغم أنها تأخذ من شلى التباين بين الشيطان والمارد، إلا أنها تجنبت كل الموضوعات الأخلاقية والميتافيزيقية التى يثيرها. المهم أن

إليزابيث باريت أهدت كتابها إلى مجد الإله، مما يشعرنا أنه رغم نقلها لعبقرية إسخيلوس إلا أن ترجمتها لـ برمثيوس حملت معها إحساساً عميقاً بالذنب وجب الاعتذار عنه فهي ترى أن "كل الجمال سواء طبيعي أو فني... انعكاسات متعددة لجمال واحد مثال. وإذا كنا ندين له بالعرفان، وهو الذي خلق وأزاح النقاب عن شكله، فهل نرفض النظر إلى هذه الانعكاسات؟ لأنها تعتمد على كتابات وثنية، ولأن الشوك والورد من نتاج الأرض، فهل علينا أن نحول أعيننا عن هذه الأرض؟: بعبارة أخرى، هناك ما يشوب نقاء برمثيوس، فالقدماء "شعروا بالعاطفة وفكروا بجرأة" و "لا أحد يقف ليدعم هذه النظرية مثل إسخيلوس، ومن بين جميع أعماله، لا يدعمها مثل برومثيوس في الأغلال" وعندما تقارن إليزابيث باريت نفسها بأيو التي تتوق للاتحاد الصوفي (مع الإله)، نشك أنه في ثنايا عقلها تخيلت برومثيوس كأنه قضيب ضخ مزروع وسط الكون. "وهل يغفر إسخيلوس ضمن ما غفر من إساءات تدنيس برومثيوس بالصاق المترجمة بعض القصائد به؟ ألن يرد على الكوراس معبراً عن الاستنكار على الزيجات غير المتكافئة؟" وأهم صفة مناسبة تجدها لإسخيلوس هي أنه "جسور ومتهور". وفي موضع آخر تثير رؤيتها لإسخيلوس نفس الحالة الفكرية:

هنا إسخيلوس، ترتعد المرأة
لرؤية جلاله عندما يقطب جبينه
مثما تفعل الآلهة: يقف متوجاً.

نتذكر في الحال وصف د.هـ. لورانس لـ ألفريد برانجوين في قوس قزح: "لكن ألفريد كان به شبه من برمثيوس في الأغلال ولذلك أحبته المرأة".

كانت فكرة برومثيوس كانت تشغل بيت آل براوننج، ففكر روبرت براويننج نفسه في كتابة مسرحية عنه ثم دعا إليزابيث باريت أن تفعل ذلك، وأخيراً كان صديقهم الحميم الاسترالي رتشارد هنري هورن هو الذي نشر برمثيوس جالب النار (١٨٦٦). وهناك إشارات عديدة لبرومثيوس في شعر براوننج الذي استطاع أن يلقي ضوءاً جديداً على الرمز الغامض. فقد قيل لنا أن المارد أشعل النار بعصا النار أو بحجر الصوان أو بالشعلة الأسطورية من الشمس، إلا أنه عند براوننج كان أكثر حداثة حيث كان أول من ركز أشعة الشمس من خلال العدسات المحدبة ومن ثم ولد النار. وإلى ذلك الوقت مازالت شخصية برومثيوس هي صورة العالم المبدع كما عرفه الفكتوريون بعقولهم

العلمية. وبالنسبة لمشكلته، فمن الأفضل أن تذكر في لغة مباشرة حيث أن براوننج لا يحبذ الرموز. "ما الداعي للرمزية؟ قد يعتبر بعضهم ما يقال حرفياً حقائق مطلقة"، كما أنه لا يفضل إسخيلوس. "الأسطورة يمكن أن تعلم" إذا كان مقدمها يوريبديدس وليس إسخيلوس.

وفى إبداع براوننج الجديد تشرق الشمس وتتعرف الأرض بسموها وكذلك جميع مخلوقات العالم التي تنمو بفضل كرم الشمس عدا مخلوق واحد - يرد على النظرة بنظرة لا سرور فيها ولا عرفان" كان ذلك المخلوق هو الإنسان يتفكر ويتأمل نظام الكون فى ضجر مثله مثل قابيل عند بيرون . تتخلل الشمس المعادن والنباتات وكذلك الذبابة والدود والوحش، وكذلك الإنسان ينال من تأثيرها فيقف كاملاً على قمة سلم الحيوان. ولم العقل إذن إذا لم يكن بمقدوره أن يتشرب التأثير.

كلا! كل ما أتوق إليه ذلك الشعاع
الذى يؤدي عمل الشمس فى الظلام
أريده رهن إرادتى - أكتسب المهارة
لأحقق الطاقة التى تتدفق فتغمر العالم
حولنا فى كل اتجاه - لماذا السخرية من ذلك العقل!
ناح الإنسان حتى ساعده برومثيوس
وعرض أداة تجمع أشعة الشمس فى بؤرة
وجدت فيها منافع شتى
إذ يحط الظلام فلا نملك إلا التخمين
ولو أحسنا فهم ما ندين به للشمس
لوصفنا كيف تمدنا بالغذاء والدفع والحياة بكل معناها
لو منحتنى ومضة واحدة أفعل بها ما أريد
تسيل جمود دمي، وتحفز خطواتي
لكان أجدى لعقلي من تكهنات ناقصة تفعل مفعولها سرا تستوعب القوة
كل مادة تنعم بالإحساس أما العقل فيحاول الفهم
أعيد القول - أياك وغرور القول الإنسان يحيط بذات الشمس! الأسرار

لم نفتش فى منابعها؟
كفى! عليك بالعرض والإثبات
كيف تتشبع الأرض حتى مركزها
والسمااء على طول امتدادها فى الليل كما فى النهار
بفيض الشمس بلا نقصان لو أوتيت ومضة واحدة -
من هذا المنبع، لوجدت دليلاً لا يمارى على تربع هذه
النار على عرشها ولتجسدت ذات الشمس للإنسان
هكذا شكا الإنسان وعلا أنينه
حتى أعانه برومثيوس - كما سمعنا
قدم له أداة تجمع شعاع الشمس
فى بؤرة - بوضوح وبساطة
الشمس نفسها مصغرة - أشعلت النار
ظلت أبدا فى خدمة الإنسان
هل مازال العقل يوجه عينه
فى شغف يتوق لمصاحبة
ذلك الفيض فائق الدقة
جاهدا ليتبعه شعاعا بعد شعاع
فى طريقه شبرا بعد شبر
حتى يغشى على الإحساس
معترفا بالإحباط، راوغته قوى
فعل لا نهائى لم يخطر له ببال
بحث بلا طائل!
أولى بك أن تطلب العون من البصريات
الحواس تتبين لطيف - والعقل
يستنتج مدى، الاتساع

بؤرة صغيرة! فى هذه الصغيرة النور
والدفء نعم كلها للحياة -
على عكس الكبيرة من يرى النعيم ليباركه
لا أنا ولا أنت، فيا صديقى الطيب
دامت لك النعمة مع من؟ أنا؟
مع الحكيم ماندفيل.
(مع برنارد دى ماندفيل)

ومن ثم نجد أن مشكلة الإنسان طبقاً لروبرت براوننج هي عدم قدرته على استيعاب
"لا محدودية الإله اللامحدود" كما تفعل المخلوقات الأخرى، نشعر أن الموقف يبرز نفسه
مأساوياً فى عقل براوننج، فإذا كانت هذه القوة وهذه المعرفة وهذه العزيمة ... تتنافر
مع أفكارنا وحديثنا "فإن دراما بحث الإنسان المتواصل لا يمكن أن تتطور إلى
تراجيديا. وهناك مساحة للسخرية، فقد أحضر برومثيوس "الشمس مصفرة" ولكن
لازال هناك شىء مفقود: "إنه اللهب الضرورى الذى لا يدرك أو يرى بالعين المجردة" أو
الجوهر الإلهى. وفى ذلك اختلاف عن الأسطورة التى تفيد أن الإنسان توصل بالفعل
إلى الجوهر الإلهى وأن زوس ليس لديه نوعان من النار. وإحدى الصور التى تبدو
ملائمة لاستخدام براوننج مجهود سيزيف بلا طائل، كما أن شكه فى ادعاءات العلم
كنقيض للسطحية الفكتورية تميز رجال ذلك العصر بدرجات متفاوتة، وقد يكون السعى
وراء المحدود مقبولاً، لكن السعى وراء اللامحدودية عبث، لذا فمن الضرورى أن تظل
لديك الثقة، فحيث تسود يصبح برومثيوس بلا وظيفة.

ذلك الموقف المتصالح هو ما جعل براوننج فى تناغم مع عصره بالرغم من تحرره
من الوهم، وقد تكون هناك مشكلة بين برومثيوس ونفسه ولكن ليست هناك مشكلة بين
برومثيوس وزوس.

الإنسان
لا بد أن يرحل
ويستمر إلى نهاية رحلته. لكن إلى أين؟
جبل القوقاز؟ الذى ضيعه البصر فى الليل الآن؟ بعيداً
تقع تلك الأركاديا.

يتضح من ذلك أن رؤية براوننج لأركاديا أوضح من رؤيته للقوقاز، وفي الموت في الصحراء (١٨٦٤)، مرة أخرى تعالج "نعمة النار التي لا تقدر" لتدعيم إيمان براوننج بالإله المحب:

هل يحب الإله
وهل تتذرع بهذه الحقيقة ضد العالم؟
تعلم أن لا حاجة لدليل ثان على الخير
الذي اكتسبناه من أى مصدر أرض
قد نتجمد لعصور - أعطنا النار
ثم نقدر ما تساويه حقا
تعلم أن سنحرسها فى أمان فى كل الظروف!
تلك الحكاية عن برومئوس وتعديه بالسرقة
وكيف غنم البشر زهرة جويتر النارية، حكاية قديمة
اعتدت سماعها فى اعتراف عبدة الأوثان فى زمن غابر
لكن ها هى النار مهما كان مولدها
هاهى غالية عند الحكيم اليوم.
وإن سخر من أسطورة إسكيلوس
بقدر ما هى عزيزة لشخصياته من الساتور
تلمسها فى فرحة متساعة
هل هى كذلك مع الروح - هبة حقيقية؟
أهى خلاص الروح؟
لماذا ينتهى اختبار الإنسان؟
وتنهار الأرض؟
إنه يعقل ثم يقرر
يزن الأمور ثم يختار: هل سيتخلى عن النار
من أجل الذهب أو طيلسان السلطان بعد معرفة قيمتها؟
هل يتخلى عن المسيح إذا اتضح له كم يساوى؟

من منظور هذا المعيار للقيم من الممكن أن نتحدث عن فائدة المسيح وحببه، كما نتحدث عن فائدة برومتيوس والنار. ونحن نقبل الاثنين لقيمتهما، وكما سيرد فيما بعد طور روبرت بريديجز المسيح إلى إلهية النار في برميثوس واهب النار، وهو مدين جزئياً لبراوننج بصورته تلك. وبالرغم من عدم اتفاقهما على مكانة زوس في الخلق، اتفق كلاهما أن واهب النار بطل حضارى وخاصة بطل حضارة صناعية وبطل التقدم الإنسانى.

لم يقدم ماثيو أرنولد بكل قلقه وتشككه حالة برومتيوس جدياً، ولعل أقرب معالجة للموقف البروميثى كان فى مجموعة أشعار تذكارية (١٨٥٠) حيث وصف بيرون بأنه "ينبوع الحياة المتقد الذى ساعد كفاح المارد"، ولم يكل هذا الشاعر الناقد الحكيم يذكرنا بأن بيرون بالأخص والرومانسيين عامة هم تجسيد لقاعدة الإبداع، وأصر على قراءتهم لثرائهم. وقد وقع على السر الرئيسى للتيتانية، وهو الطاقة المتأججة، ولكن بالنسبة لأرنولد كان الرومانسيون فيما عدا وردزورث أمثلة ممتازة لمدرسة المشاعر الذى وصفها جوته ذات مرة بأنها شكل مرضى من هواية الفن، ينقصهم النظام، ليس فقط فى الشكل ولكن فى الخبرة الإنسانية البناءة، أحبوا أنفسهم أكثر من حبهم لفنهم ونحن نعلم أن صورة أرنولد عن الحالة الإنسانية فى إالى مرجريت (١٨٢٢) ليست مجرد صورة شعرية ولكن رؤية للعالم، حالة من الشعور ونقد للحياة تكمن فى كل أشعاره:

**نعم! كل منا جزيرة، نقطة صغيرة
بلا شاطئ، بيننا مضايق وبرازخ
نعيش نحن ملايين من البشر فى الوحدة.**

هذه الكلمات مقترنة بمفهوم آخر للقدر العنيد الذى يفرض عزلة الإنسان (إله وإله قضى عليهما بالفراق)، يربط بين أرنولد وتراث الحزن الرومانسى الذى انتقده، تراث التغريب الدائم لكل عبقرية مبدعة، وبالتالي الأنا البروميثية ولكنها مجرد صلة خادعة لأننا مع أرنولد نجد الشعور بالوحدة بدون الماردية والحزن بدون العاصفة والقصف، ونقد أرنولد كله تقدير لـ "الكبح الذاتى"، ومثل شخصية الملا فى ملك بوخارا المريض يكتسب أرنولد المغفرة باتهامه لنفسه، ولكن ليس قبل الفصل النهائى بين الجسد والروح، وليس هناك ثورة عند أرنولد، بل رواقية مأساوية، وليست صدفة أنه يتحول

بعيدا عن موقف أوديب ولايوس إلى عكسه التام في موقف سهراب ورستم، وسواء كان واعيا مثل ملك بوخارا المريض أو بدون وعى كما في حالة رستم، فالأب هو الذى يودى بالابن وليس العكس، فالدمار عند أرنولد لا يأتى من الخارج ولكن من الداخل، فهو دمار ذاتى، وحتى عندما يأتى من الخارج يعانى البطل عند أرنولد من إرادة زوس بقبول هادئ وليس بالتحدى فى هدوء. والتعبير الحقيقى عن نزعة الانتحار ليس لبرومثيوس بل عند إمبيدوكليس.

لدينا مثال آخر للاستخدام العرضى لتيمة برومثيوس فى الأدب الفكتورى عند جورج جسينج الذى يصل بمقولة براوننج إلى نهايتها المنطقية متخليا عن الازدواجية الأخلاقية عند براوننج متمثلة فى عبادة العدوين زوس وبرومثيوس فى نفس الوقت. عند براوننج نغلق التساؤل الهام حول أصل النار بكلمات مقتضبة: أما عن النار مهما كانت نشأتها، هاهى عندنا "فلا توجد أزمة بين الإنسان والإله حول النار أو أى سؤال آخر يتعلق بالموضوع، وعلى الإنسان أن يحذر، فامتلاكه لنعمة النار قد يبعده عن الإله المصدر الحقيقى للنار، وفى الفصل السابع من كتابه غير مصنف (١٨٨٤) بعنوان "إرادة الحياة" يؤكد جسينج على نظرية الأزمة التى رفضها براوننج، ويقدم حلاً يتمشى مع روح العصر الفكتورى

"هناك أمثولتان تعرفان التشاؤم والتفاؤل، الأولى لآدم والمسيح حيث سقط آدم إذ أكل من شجرة المعرفة وبعبارة أخرى أن الخطيئة تأتى بوعى بالذات، فالخطيئة هى الاستمتاع الواعى بالحياة. وحسب هذه العقيدة لا يمكن التغلب عليها إلا بنكران الذات وبنكران إرادة الحياة، وبناء عليه يدخل المسيح العالم ممثلاً للإنسانية، كما مثلها آدم وينقذ العالم بإنكار ذاته حتى الموت. والتشبيه الآخر لبرومثيوس، فهو أيضاً يمثل الإنسانية وسرقته للنار تعنى حصول الإنسان على روح واعية مما يجعله قادراً على الخطيئة، وتضعه الآلهة فى العبودية والعذاب فيمثل الخضوع للجسد، لكن خلاص برومثيوس يتم بطريقة مختلفة عن آدم، ليس بالاستسلام ولكن بقوة هرقل، أى ببراعة الإلهام الظافر للإنسانية، فالإنسان ينتصر بالإصرار على حقه فى ذلك، وينادى بالوعى كخير ويحتضن العالم كحق له بالميلاد، وهنا نرى أن لا موجب للإحساس الكبير بالخطيئة فالخطيئة ضعف. دعنا نبتهج بقوتنا طالما نمتلكها، والنهاية آتية ولكن على الإنسان العاقل ألا يبالى بالمحتوم".

ورث كتاب العصر الفكتورى نظرية برمثيوس المنتصر عن الرومانسيين، وبالأخص شلى، لكنهم عدلوا من هدفها وخلقوا منها فلسفة زمنية متفائلة، فالحل عند

الرومانسيين أن انتصار برومثيوس لن يحدث إلا مع نهاية الزمان، والدمار الكامل للوجود المادي الذي يرمز له جوبتر صاحب الشر. وبينما قبل الفكتوريون المفهوم الرومانسي لبرمثيوس منتصرا نزعوا عنه خلفيته الأفلاطونية، والنتيجة أنه يمكن حل قيود الإنسان في حدود حياته على الأرض، وفي نظرهم كان الإنسان محرراً بالفعل في ظل حكم الملكة فكتوريا يعيش في الألفية السعيدة. حرر نفسه بنفسه، فهرقل ليس إلا تجسيدا لإدارة الحياة، والإنسان يجد الخلاص إذا اتبع مثال برومثيوس المتفائل الذي يقوم على تأليه الخطيئة، وهو ملعون إذا اتبع النموذج المسيحي المتشائم الذي يقوم على نبذ الخطيئة، وهنا يكمن الضعف الحقيقي في نظرة ذلك العصر، فمثال برومثيوس المتفائل لا ينطوي على تأليه الخطيئة بل إغائها، وذلك عكس موقف برومثيوس، لأن تأليه الخطيئة يتضمن تسليماً بوجودها وتمجيدها لموقعها في نظام الخلق، وكان ذلك موقف إسخيلوس. أما برومثيوس عند براوننج فسلبى بلا خطيئة، وعند جسينج إيجابى بلا خطيئة، وعند الأول مساحة لزوس بلا خطيئة، أما عند الثاني فزوس مصدر كل خطيئة.

وعلى الدرب من براوننج وصولاً إلى جسينج نلاحظ تعديلاً هاماً في النظرة الفكتورية، ففي المرحلة الأولى لعصر الاستعمار كان لزوس ضرورة اجتماعية كبرومثيوس تماماً، وكان ذلك التعدد في الأقطاب يمثل الصراع بين الدين والعلم كما فهمه أمثال براوننج، ولأن كليهما ضروري وجدت تسوية كما في مفهوم زوس الطيب الذي منح برومثيوس الطيب "نعمة النار". وعندما ازداد العلم أصبح أكثر غطرسة، وشعر أنه المارد المحكوم عليه، فسعى إلى تدمير معذبه: الدين. أعلن جسينج ذلك صراحة، ونبذ الدين كانحراف زاهد يعوق التقدم الإنساني، وفعل بريدجز أفضل من ذلك، فأثبت أن العلم هو الدين وأن رمز الثورة العلمية - مسيح مثل برومثيوس - أنقذ العالم من عدم التقدم - زوس/يهوا. ومن وجهة النظر الفنية فإن ذلك الموقف يتفق مع الموقف الرومانسي، لكن الفجوة بينهما كبيرة لأن الرومانسيين حاولوا تحرير الروح البروميثية من مادية زوس، بينما حرر العصر الفكتوري المادة البروميثية المجيدة من روحانية زوس الطاغية.

ويحاول وايمارك (شخصية عند جسينج) إنقاذ مود بجذبها نحو المثال البروميثي بدلاً من المثال المسيحي، وليزيدها إيضاحاً يضيف: "لم أعرف يوماً ما يدور باسم المشاعر الدينية، وكانت مشاعر الطاعة غريبة على دائماً... كانت الخطيئة كلمة دون دلالة لي". وكان نيتشه سيروع لو علم أن حلمه بالسوبرمان قد تجسد يوماً في

شخصية وايمارك لجسينج، فمثل جويتر عند شلى لم يكن مسيح نيتشه قوة سهل قهرها، وينطوى الكفاح ضد الفضيلة على نزيف متصل للروح.

[٢]

ومن بين التيارات المتصارعة الكثيرة فى الفكر الرومانسى كان تيار فلسفة السمو (الترانسندنتالية) الألمانى هو الذى ثبت فى المناخ الفكتورى، وسبق أن أوضحنا تأثير شلينج على محاضرة س. ت. كولريديج عن برومثيروس، والخط من كولريديج إلى كارليل مباشر. أعطى كارليل فلسفة السمو الإنجليزية دفعة جديدة، وترك أثراً بارزاً على ورثة المثال الرومانسى من الفكتوريين أصحاب مدرسة ما قبل رافائيل (١)، وكان تأثيره على ملفيل كبيراً لدرجة تبدو واضحة فى فكره ولغته.

كان كارليل نفسه يفكر دائماً بشكل برومثيرى، فرمز النار ومعضلة برومثيروس حاضرتان دائماً فى كتاباته، إلا أنه مثل كولريديج انتمى إلى السلالة الجديدة ضد البروميثية، وهذا ما يفهمه كارليل من رمز برومثيروس:

يتعجب توفلسدروخ (شخصية خيالية فى كتاب كارليل): "إغراءات فى البرية! ألا يجب أن نجرب كلنا ذلك؟ لا يمكن فصل آدام القديم الذى يسكننا منذ مولدنا بسهولة، فحياتنا تطوقها الحاجة، لكن أليس معنى الحياة نفسها الحرية؟ ألسنا فى صراع، خاصة فى البداية معركة دامية؟ منحنا الإله تفويضاً: إعمل خيراً، وهو مكتوب بطريقة غامضة فى شخصيات برومثيروس وفى قلوبنا، ولا يترك لنا فرصة للراحة، ليلاً أو نهاراً، حتى نفك شفرته ونطيعه ويكوى سلوكنا بناره، نراه واضحاً، إنجيل الحرية منقذاً..

(سارتور رزارتوس، الفصل (٩)، "الموافقة الأبدية")

وذلك هو صوت زوس وليس برومثيروس، وعند كارليل ليس التناقض الحقيقى بين زوس وبرمثيروس بل بين زوس والضرورة مع برومثيروس الشبيه بآدم واقفاً فى المنتصف تحمل روحه ندبات المعركة.. والشخصية البروميثية الحقيقية فى جانب زوس لأنها تتمسك بإنجيل "إعمل خيراً"، فعن طريقه وحده نحصل على الحرية، والقيود التى تعذبها هى قيود الطين (المصنوع منه الإنسان). ولا يملك زوس نسوراً، لكن الشيطان لديه. وليس ذلك ما قصده اليونانيون من رمز برومثيروس، ففى فلسفة السمو يعد إنجيل "الحرية" عقيدة صوفية لا يمكن الوصول إلى الحرية طبقاً لها إلا بنفها أو ما يسمى بالمشاركة فى المطلق أو العيش فى التجربة الكلية.

وفى زهد كارليل هناك مساحة لبرومثيوس بعد تقويمه وكذلك بلا إصلاح، وهو يرى أن آخر تجسيد لبرومثيوس غير المصلح كان للنبي المبشر بمبدأ اللذة الكبرى أو فلسفة الربح والخسارة: جون ستيورات ميل، وفى "لا الأبدية" يدحض تيوفلسدروخ موقف النفعيين:

تاجر الكلمات الأحمق وطحان الدوافع لديه فى طاحونة المنطق التى تمتلكها مكنة إنتاج لشبيهه الإله نفسه، وتزعم أنك ستطحن لى الفضيلة وتستخلصها من قشور السعادة - أقول لك، كلا! إن برمثيوس الضال فى أغلاله ليتفاقم لبؤسه. إنه واعى بالفضيلة، وإنه يشعر بنفسه ضحية، ليس للمعاناة فقط، بل والجور أيضاً. ماذا إذن؟ هل الإلهام البطولى الذى نسميه فضيلة مجرد عاطفة. فقعات دموية - تسير فى اتجاه آخرين ينتفعون منها. لا أعلم، ولكنى أعلم أنه إذا كان ما تسميه سعادة هدفنا الحقيقى فكلنا ضالون.

(سارتور زارتوس، الفصل (٧) "لا الأبدية")

مرة أخرى ذلك صوت زوس يتحدث، قال هذا لـ "الضال" برومثيوس الذى يشكو، ليس فقط من قيوده، بل أيضاً من ظلم الآباء جميعاً. ما حقدك فى السعادة؟ يتساءل نبي (الزهد/التخلى)، وعليه ما هو حقدك فى النار الإلهية؟ ولكن كارليل يعرض لنا جانباً واحداً فقط من الصورة. عند إسخيلوس كان لدى برومثيوس الضال ما يقوله أيضاً فى دفاعه، وهو شىء يثير شفقتنا، وعند كارليل ليس للطين متطلبات ولا وجهة نظر، وربما يكون إسخيلوس توصل إلى نفس نتيجة فلسفة السمو فى برومثيوس طليقا، ولكن مفهوم برومثيوس المصلح قبل تحرير هرقل للروح فى النهاية كان سيبدو له عبثاً.

وهى عبث عند كارليل أيضاً، لأنه مع فرضية أنه لا الحرية ولا السعادة ولا المعرفة ولا الحب ولا أى من تجليات النار الإلهية المائة وواحد يمكن أن توجد خارج المطلق. يقودنا مذهب (الزهد/التخلى) إلى شىء مثل نرفانا عند وردزورث أو صفاء جوته الأكثر نضجاً، وبدلاً من ذلك لدينا "عبادة الحزن" عند كارليل، فعندما يقود التخلى وإنكار الذات إلى الأسى فهناك سبب وجيه للشك أن برومثيوس عند كارليل رغم توبته لم يتوافق كلية مع قوانين زوس فى سموه، ويتضح ذلك أكثر فى إنتاج هرمان ملفيل Herman Melville حيث يتحدث الفنان بينما يظل الفيلسوف صامتاً.

وربما تكون حالة ملفيل هى الأصعب فى بروميثية القرن التاسع عشر، فبالرغم من أنه مثل كارليل تناول تيمة برمثيوس عرضياً، كان ملفيل واحداً من أعظم البروميثيين فى كل الأوقات.

وفى بيير (١٨٥٢) نقرأ التعريف التالى للعلاقة بين الإنسان والإله: لسنا آلهة وخالقين... ليس فى الكون سوى أصل واحد، ولا بد للشموس من العودة إلى مصدرها من أجل الحصول على نارها، ولا بد لنا نحن أشباه برومثيوس من العودة إلى مصادرنا من أجل النار أيضاً، والسهر عليها وتكريس أنفسنا لها كى تبقى حية. ليس فى ذلك التعريف ما لا نجده عند إليزابيث باريت أو براوننج، وهو لا يكشف عن معنى العداء الدائم بين طبائع الوجود العليا والسفلى. وقد أدى الفكتوريون، أو على الأقل الكتاب البارزون منهم معجزة المعجزات، أن يجمعوا بين نقيضين، وبيير ملفيل لا تختلف عن ذلك.

وفى موبى ديك ملفيل (١٨٥١) نلاحظ التعبير الأكثر تشاؤماً عن الصراعات الجهنمية داخل طبيعة الوجود، وتوصل فى النهاية إلى تسوية فى بلى بد (١٨٩١)، لكنه كان سلاماً أسوأ من الحرب.

وفى رمزية ملفيل شبه الواعية تكرر التقنية نفسها: الكون مصغراً هو البحر، وعالم الإنسان سفينة تسير أبدياً فى البحر إلى هدف رهيب، لاصطياد وحش أحياناً يدعى الحوت وأحياناً نابليون، لكن قبطان السفينة دائماً شخصية لا يمكن التحقق منها نتعرف عليها على أنها الإنسان نفسه. اسمه فى موبى ديك القبطان إهاب وسفينته بقودزبلوقر ، وفى بلى بد القبطان فيرى وسفينته إندوميتابل قفرقغضهخغز لحدلا تغلب). وقد حلل نقاد بارزون شخصية القبطان إهاب مثل ف.ل. لوكاش ورتشارد تشاس ولورانس تومسون: "إنه من سلالة برومثيوس الذى يتحدى الأبدية، وهرقل الذى يطلق سهمه على الشمس فى علاها، والكمبرى الذين يرفعون السلاح ضد البحر الهائج" (١). ويقول طومسون "كما أشاد بيرون بوضوح بالاتجاهات المأسوية فى البروميثية، قصد ملفيل تعظيم بطله إهاب لجمعه بين خصائص الشيطان وبرومثيوس" (٢).

وملفيل نفسه مسئول جزئياً عن هذا الموقف المحدد من القبطان إهاب الواضح، فاصطياد الحوت الأبيض هو تيمة موبى ديك، والحوت موبى ديك ضخمة و"عجوز ويسبح وحيداً"، وهو بشع عند عضبه وقد كثر مهاجموه وفى لون الثلج، ومن بين جميع الحيتان فى البحور السبعة يطارد إهاب حوتا واحداً: موبى ديك. لماذا؟ لأنه أكل ساقه، فالدافع إذا شخصى: الانتقام. يتتبع إهاب موبى ديك من محيط إلى محيط راسماً خرائط وواضعا خططا لتدميره وحيدا فى قمرة، لا يطيق قرب أحد، ويصبح مثل برومثيوس الذى التهمه هدفه المجنون. "...كان الإله فى عونك أيها الشيخ، خلقت أفكارك مخلوقا

فى داخلك، ومن يغلى به الكر حتى يجعل منه برومثيروس تنهش قلبه الجوارح إلى الأبد وهى ليست إلا من خلقه (موبى ديك، الفصل ٤٦، "الخارطة").

وبمرور الوقت يغير ملفيل رموزه، فعندما يكلف إهاب نجاراً وحداداً من طاقم بكود لصنع ساق صناعية، يطلق على الأول "رسم صانع الإنسان" والثانى برومثيروس"، فكلاهما بالنسبة له صورة للإله الخالق (الديمرج)، ومن الواضح أن إهاب يعتبر صنع الساق كصنع قضيب ذكرى، قضيب رائع يحدد هو موصفاته. وعندما يحاول النجار تركيب الساق لإهاب تحدث المحادثة التالية:

- حسناً يا صانع الإنسان!... ماذا يفعل برومثيروس هناك؟ - أعنى الحداد - ماذا يفعل؟

- لابد أنه يصنع مسمار الإبريم الآن يا سيدى .

- أجل، أنها شراكة، إنه سيتكفل بجزء العضلات هنا. وواحد يشعل الإلهب الأحمر الشديد هناك!

- نعم يا سيدى، تلزمه الحرارة القصوى من أجل إتقان عمله.

- أجل لابد. أنا مقتنع الآن أن برومثيروس الذى صنع الإنسان كما يقولون كان حداداً وأحياه بالنار، لأن ما صنع بالنار ينتمى للنار، لذا فالجحيم ممكن. ما أكثر الهباب الذى يتطاير منه، لابد أن هذه هى "العكارة" التى صنع منها اليونانى الأفارقة.

- سيدى؟

- سأمر برومثيروس بصنع ساق كامل طبقاً لنموذج أحده له.

يضع ذلك القبطان إهاب فى المنظور الصحيح، فهو ليس برومثيروس المعذب بل زوس المخبول، وموبى ديك ليس زوس بل برومثيروس على النقيض مما يفترض أحياناً، وليس النجار ولا الحداد برومثيروس حقيقى، بل مجرد أشكال للخالق العاجز، هيفستوس الأعرج الذى يطيع أوامر زوس ويمثل الجانب المبدع فى طبيعته أو ما تبقى منه بعد سلب برومثيروس للنار منهما. والمبدع البروميثى الحقيقى هو الحوت موبى ديك ذو الدم الحار واللون الثلجى الذى يتبعه زوس أو إهاب بسخط وينجح فى النهاية فى تدميره، لكن ليس قبل دمار العالم كله (البقود) أثناء الصراع وابتلاع المياه له. وجريمة موبى ديك أنه قضم ساق إهاب أى أضعفه، وذلك يوازى سرقة برومثيروس للنار من زوس فجرده من صفاته الإبداعية وتركه عقلاً كاملاً لكن دون إبداع، ويتشابه غضب إهاب مع

غضب زوس، لكن ملفيل كان واعيا أن موبى ديك كان الطبيعة الذكرية الوحيدة لإهاب نفسه كما كان برومثيروس لزوس، وكانت الساق المصنوعة له من عظم حوت بديلاً عن العضو الذكري المفقود وربما كان أكثر صلابة لكنه أقل واقعية. ولم يكن حنق زوس على برومثيروس لأنه تركه دون نار، لكن لأنه منح العالم النار الإلهية، كذلك لم يكن غضب إهاب على موبى ديك بسبب تركه دون قضيب بل لأنه هبط به إلى مستوى أقل، لذا فالدافع ليس الانتقام بل كره الخالق أن تخلق مادة غير متقنة من خلاله، ولأن تلك الوسيلة الوحيدة المتاحة للخلق فإن حل المشكلة في مفهوم سرقة الخالق. وتعذيب زوس لبرومثيروس وإهاب للحوت شكل من أشكال التعذيب الذاتي لخطيئة الخلق، وفي حالة إهاب يتمثل في غرق البقود، لكنه ليس كذلك في حالة زوس حيث ينجو فلك دوكاليون من الفيضان، مما يمثل شكلاً من أشكال التصالح.

ومواصفات الرجل الكامل التي سيوفرها النجار والحداد "طبقاً لنموذج مطلوب" هي مواصفات إهاب شبيه زوس، وليس شبيه برومثيروس، على صورته وليس لديه قلب وساحة واسعة من المخ الجيد ويلا "عيون تنظر للخارج". الإضاءة التي أحتاجها تأتيه من طاقة فوق رأسه لتضيء له الداخل. ذلك زوس كعقل صافى لو أن أفلاطون تخيله، ولا موجب هنا للتقليل من شأن هذا الإنسان الآلى (الربوت). ولعل أفضل وصف له في الفصل ١٠٧ "النجار" حيث يمدح النجار القاسى ليس فقط لصرامته ولكن لطبيعته السامية التي يصعب تعريفها.

وذلك النجار ليس مجرد إنسان آلى متعدد الأدوات يفتح ويقفل، فإذا لم تكن لديه روح عادية بداخله، فلديه شيء ما يقوم بدورها، وغير معروف إذا كان من الزئبق أم ماء النشادر، لكنه موجود ومنذ أكثر من ستين عاماً أو يزيد. ولعل عنصر الحياة الماكر هذا فيه، مما لا يمكن فهمه أو تفسيره هو المسئول عن حديثه لنفسه معظم الوقت، وكأنه عجلة لا تعقل لكنها تنز بمناجاة النفس، وكأن جسده كشك الحراسة والمتحدث في نوبة حراسة يحدث نفسه صمت لا يغلبه النوم.

وينطبق نفس الوصف على إهاب نفسه، فهي حالة العقل الخالص الذي يعيش في عزلة عن المادة، وبمعايير المادة ذلك الشيء موجود لكنه غير مولد أو إذا كان مولداً فنسله قاصر على رجال كاملين مثل روبوت إهاب الذي صمم ليحقق اكتفاؤه الذاتى بعيداً عن الأشياء الخارجية. إنه الجمود الإلهي لأن إهاب إذا أوتى ذكراً يجب أن تكون له سيقان بجذور لتثبت في مكانها".

فمشكلة إهاب/زوس هي كيف يخلص نفسه من خطيئة الخلق من خلال الجسد، والإله الخالق (الحوت) ساعده كثيراً في ذلك بالهروب بساقه ولكن خطأ الحوت أنه هبط بساقه الخلاقة إلى التوليد. والخطأ الآخر للحوت هو أنه لم يقضم أبعد من ذلك. بعبارة أخرى، العقل النقي المطلق مستحيل، فحتى مع الإخصاء يتبقى جزء من حكة الإبداع الخاطيء وما فشل في عمله موبى ديك أمر إهاب النجار أن ينجزه:

أنظر هنا أيها النجار يخيل إلى إنك تسمى نفسك عاملاً حازقاً؟
حسناً، أجد دليلاً على براعتك، إذا ركبت الساق التي صنعتها،
أن أشعر بساق أخرى في نفس المكان، أى ساقى القديمة
المفقودة أيها النجار، أعنى ساق من لحم ودم. هل تستطيع
التخلص آدم القديم؟

حقاً يا سيدي، بدأت أفهم الآن. نعم سمعت شيئاً غريباً في هذا
المجال، كيف لا يفقد الرجل الشعور بعضو فقده تماماً، بل يظل
من وقت لآخر ينخسه. هل لى أن أسأل إذا كان الأمر كذلك يا
سيدي.

إنه كذلك يا رجل، أنظر، ضع ساقك الحية هنا حيث كانت
ساقى والآن هناك ساق واحدة للعين وأثنتين للروح هنا حيث
تشعر أنت بوخز الحياة، هنا بالضبط أشعر بها. (موبى ديك،
الفصل ١٠٨)

يوضح ذلك الفساد الفطري لزوس إهاب فهو بوصفه عقلاً خالصاً لا يستطيع
تخليص نفسه تماماً من طبيعته الدنيوية الذكرية، وهذا ما جعل زوس يعانى، ولأن تلك
المعاناة أخلاقية تحولت إلى حنق ضد نفسه للتقارب الأسيف بين الروح والجسد، وحنق
ضد موبى ديك للنزول به إلى التوليد عكس مبادئه العليا، بدلاً من شل طبيعته المتدنية.
وقد ذكرنا فيما قبل أن الصراع بين زوس والقوة الخلاقة هو صراع داخلي بين الطبيعة
المزدوجة للألوهية أو بين العقل والحب، وإدانة العقل للحب هي جوهر موقف برومثيوس.
ويصور ملفيل محنة العقل في اعتماده العاجز على المادة في إحدى مواقف مناجاة
إهاب المعذبة نفسه:

يا للحياة! ها أنا ذا متكبر كإله يونانى، لكنى أقف مديناً لذلك
الأحمق بعظمة أقف عليها! يا للجنة على ذلك الاعتماد الإنسانى
الذى لا يغنى عن الحسابات. أود أن أكون حراً كالهواء، لكنى

مقيد فى سجلات العالم. أشعر أنى غنى لدرجة أننى أستطيع
المزايدة على الإمبراطورية الرومانية نفساً بنفس مع أغنى
أغنيائها. لكنى مدين. لماذا يقيم بدنى فى اللسان الذى أنطق
به. يا للسماء! سأصهر نفسى فى بوتقة إلى كيان فقري واحد
صغير، وماذا بعد.

وهكذا لا يمثل كابتن إهاب برومثيروس بل زوس، ولا يمثل الإنسان الثائر بل الإله فى
اشمئزازه الأبدى من الفساد الخلاق للوجود المادى، وهو كذلك يمثل زوس فى الإنسان
وليس طبيعة الإنسان البروميثية الذكرية التى يجسدها موبى ديك. وفى خضم مله من
الجسد يقترح إهاب حرق نفسه فى بوتقة ليخرج فى النهاية حراً وجديراً بمنزلته الإلهية
كما خرج هرقل من المحرقة. يصيح الحداد/النجار "دعنا ننتهى من الساق قبل أن يأتى
يوم البعث ويطلق المندوب بوقه فيجمع السيقان الحقيقية والمزيفة"، ويمثل ذلك أملاً فى
البعث عن طريق المسيح، وهى حالة تشارك فيها المادة مع العقل بلا خجل فى عملية
الخلق، وعن طريق تجلى سحرى يتوحد الصياد والفريسة، ويستعيد إهاب ساقه، وهذا
تقريباً ما قصده اليونانيون بنهوض هرقل. ولا يترك ملفيل مساحة لهرقل الذى سيأتى،
كما أن إهاب ليس لديه حكمة زوس، فهو لا ينشد معاقبة موبى ديك بل تدميره كلية،
وفى تنفيذ ذلك يدمر نفسه والعالم. تستمر المعركة مع الحوت ثلاثة أيام، ويضرب
الوحش الغاضب السفينة ضربة قوية ترسلها إلى قاع البحر. أسراب من الطيور
الصغيرة تطير صارخة، وينزلق كفن البحر الرهيب كما فعل منذ آلاف الأعوام، كما لو
أن الخلق لم يحدث. وفى عالم ملفيل المعذب ليس هناك دوكاليون ليخلص ما تبقى أو
هرقل لي جلب السلام للعالم المضطرب.

وجد ملفيل السلام أخيراً فى بلى بد، لكنه كان سلاماً أسوأ من الحرب فى موبى
ديك، وتظل الرموز الرئيسية كما هى، لكن الكون أكثر نظاماً، وكما أخرج الإله آدم من
الجنة إلى الأرض أخرج القبطان فير بلى من سفينته رايتس أوف مان (حقوق
الإنسان) إلى أندوميتابل (لا تغلب)، ويستمر الصيد بلا هوادة، هذه المرة فير الصياد
وراء بد، وكما فى موبى ديك يذبح الأب الابن، لكن يظهر مفهوم جديد يختلف عن
فظائع المرحلة الأولى، وهو استعداد الضحية للذبح. وهنا نشهد التحول المثالى لبلى بد
إلى القبطان فير، أو بالأحرى تحقيق الحرية النهائية من خلال الإخصاء الذاتى بكفاءة
وبلا رحمة، ويرد منطق العقل المخبول (فير) على جميع الاعتراضات: "نحن نسير فى
إجراءتنا فى ظل قانون مكافحة التمرد".

إنها الضحية الراقبة التي نجدها في إمبولكيس: ملك بوخارى المريض وكذلك سهراب ورستم لأرنولد، وكذلك سارتور رزارتوس لكارليل رغم أن تفلسدروخ يحاول عرض القضية بطريقة مختلفة. وكان الفكتوريون بصفة عامة من سلالة زوس وليس برومثيوس، رغم أن بينهم بعض المعارضين الذين اعترضوا سراً ببذر الشك حول أخلاقيات النظام السائد. ولكن القول إن الفكتوريين كانوا سلالة من المعذبين الصامتين مبالغة، فتفاؤلهم مازال أبرز حقيقة عن أدبهم، والعداء بين زوس وبرومثيوس غريب على مناخهم الفكري. فلم تكن هناك مساحة لكون يقوم على رغبات زوس وبرومثيوس المتعارضة، وكان على أسدهما الإذعان للأخر. وعندما اتفقا معاً كما عند إليزابث باريت وروبرت براوننج وملقيل في بيير مفهوم زوس المغمض الطرف الذي يرى ناره تسرق وبيبارك مانحالنار. سمح ذلك للفكتوريين بعبادة برومثيوس مؤسس الحضارة الصناعية الذي احتاجوه كرمز للتقدم دون نزع زوس عن عرشه الذي احتاجوه أيضاً لإقرار التقدم، وربما أصدق تعبير عن تلك الحالة تمثلها ثلاثية جوزيفان بلادان برومثيوس (١٨٩٥). وقد فضل غيره من الكتاب ممن تناولوا نفس التيمة تسوية زوس الذي يبارك برومثيوس. وعندما لا يمكن الوفاق بينهما كما في كتابات لوى مینار وروبرت بریدجز وجورج جسينج وجورج كابوت لودج، يستبعد زوس تماماً ويتوج برومثيوس مكانه. ولم يمثل اختلافاً كبيراً من يستبعد ومن يظل، لأن برومثيوس بدون زوس يصبح زوس آخر، والنتيجة واحدة: تحل تناقضات الكون المتأصلة ويعم السلام روح الإنسان. ولم يظهر حل آخر حتى نشر أندريه جيد برومثيوس في القيد الزرى (١٨٩٩)، وفيه يلتهم برومثيوس نسرته. وكان حلاً طفاً بكل عفن العصر الاستعماري من الداخل إلى السطح فمثلت بسخريتها المأسوية شاهد قبر للقرن الأقل. بدأت البروميثية المعاصرة مع أندريه جيد، لكن لم يحرز الكثير منذ حينها.

جوزيف لويد بررتون
Joseph Lloyd Brereton

برومثيوس البريطاني : ١٨٤٠
Prometheus Brtiannicus: 1840

المسرحية الشعرية لجوزيف لويد بررتون (برومثيوس البريطاني أو جون بول والبوليس الريفى هي تراجيكوميدي من فصل واحد ظهرت تحت اسم مستعار عام ١٨٤٠ تشارلز تيلت بلندن. وليس لهذا العمل المبهمة أهمية حقيقية فى تاريخ الأدب البروميثي، وتقتصر أهميته على اعتباره نموذجا للمعارضة الأدبية، وربما كوثيقة تاريخية تلقى الضوء على الاتجاه المحافظ فى الحكومة الليبرالية الأولى بإنجلترا فى القرن التاسع عشر.

وفى المقدمة، مدح بررتون "شعراء الدراما" القدامى بصفة عامة وإسخيلوس بصفة خاصة: "برومثيوس فى الأغلال واحدة من أفضل ما أنتج فكر الإغريق وتعرض الصلابة والقوة فى ظل ظلم مجحف". وقد قيم عمله كعمل "عادى ومحاكاة ساخرة للأصل"، وأعلن أن فى مسرحيته سيتخذ برومثيوس اسم جون بول: "قررت أن أضع ضمن سكان إنجلترا البطل المارد لإسخيلوس تحت اسم بريتانىكوس، وأن يهبط من السامى إلى الساخر، وأتمنى ألا أكون قد فشلت فى الحفاظ على هدفى الأول، وهو مزج الوطنية الإنجليزية بالنموذج الخيالى الرائع للإنسانية الأسطورية. والحدث الأصيل بسيط لكنه متنوع، ولن يفشل قرائى فى التعرف على آثار المزج فى المشهد المفزع بسكوتلاند يارد فى صمت جون بول أثناء عملية القيد من قبل الضباط القساة، وفى شكواه المؤلمة، وفى حضور وتعاطف القرويات، وفى زيارة صديقه القديم أوشن (المحيط)، وفى رسول الطغاة مفتش البوليس. وفى الخاتمة محاكاة لمقتطفات زائفة من المسرحية المفقودة لإسخيلوس، لتلقى بصيص من الضوء على رجال الشرطة الريفيين القساة، وفيها تنقذ روح الحرية بطلنا لتجعل "نسيج المجتمع نفسه يرقد بسلام على قيمة الشخصية الفردية".

وشخصيات الدراما كما يشير إليها بررتون نفسه هي: جون بول/برومثيوس، وضابط البوليس بوصفه القوة، ومندوب وزارة الشؤون الاجتماعية بصفته السلطة

المنفذة، ورجل البوليس يمثل فلكان، وبريتانيا هي أيو ومفتش البوليس عطار، وكوراس القرويات أو الحوريات. والمشهد مركز البوليس فى سكوتلاندا يارد فى لندن بدلا من سيثيا.

وتبدأ المسرحية المقسمة إلى مشاهد وكما عند إسخيلوس بـ "يدخل ضابط البوليس ومندوب الخدمة الاجتماعية يسحبان جون بول"، وذلك محاكاة لبيا وكراتوس اللذين يسحبان برومثيروس إلى مشهد القيد. وهناك رجل بوليس يقف ممثلا هيفستوس.

مندوب البوليس:

حسناً، ها قد وصلنا، شكرا للسماء! فى القسم
ستجد الموقف أمنا يشويه الملل
هذا مقام الأوغاد والبوليس.
الخارجين وحماة الأمن
إنها سكوتلاندا يارد، منطقة كئيبة
مقر كتيبة العذاب المختارة
ها! لقد أحضرت نزيلا جديدا
جدع عجوز من المطالبين بالحقوق المدنية
أصله رجل محترم، ثم عمل كثيرا ف سبيل المجتمع.

يكن رجل البوليس شفقة كبيرة لجون بول، كما كان هيفستوس يكن لبرومثيروس، ويستأسد عليه المفوضان على نفس المثال لكارتوس وبيا. وبمجرد قيده يترك جون بول وحده ليناجى نفسه باكيا على حاله.

فى نعمة من الأسى على النفس يناجى جون بول عناصر الطبيعة لتشاركه آلامه، ويقطع المونولوج مثلما حدث فى إسخيلوس عند وصول الحوريات اللاتى أتين من الإصلاحية لمواساة جون بول.

بعد ذلك تاتى زيارة أوشن الذى يوصى بالاستسلام ويعرض التوسط، لكن جون بول يسخر منه. وبعد رحيل أوشن تنعى الحوريات معاناة المارد، وتمتلئ أغنية الكوراس بالإشارات والتلميحات للوضع السياسى المعاصر:

الكوراس:

هؤلاء السادة غلاظ القلب
لا يسمعون أبداً لصوت العقل
لذا نرجوك راقب كلماتك
حتى لا يشنقونك يا عزيزي جوني بتهمة الخيانة.
فى ويلز وسط الجبال والتلال
حيث كانت ملجأ الحرية والدين
اليوم انطلق الصراع والمأسى والبلايا
من حركة الإصلاح أنطلق مثل الفيضان.
جلامورجن مشهد ومشهد خيانة مونموث
وحكاية أنصار حزب التريغ الثائرين
حيث فروست وجماعته من الحاقدين
يعتلون مونت إيجل جبل النسر)
حوريات أسكتلاندا وقتيات الجبال
لا يخفن الإصلاحية ولا قسم البوليس
هل يضى قلبك
والجنود فى الأودية والشعاب الوعرة ومجدنا ومجدك
يعطفن عليك ويسعدن قلبك
تتحول تكناتهم إلى أقسام
معنا ومعك يتبرمون بالشكوى
ضد قواعد شرطة البوليس الراكب
وهاك دان المارد يفعل بالوزراء ما شاء
من إنجلترا وأيرلندا يتصارعون لأوامره
وهو يفرض ضريبة الإيجار كما يحلو له (٢٠).

بعد ذلك يلقي جون بول خطابه البروميثي الشهير عن الفوائد التي منحها للشعب الإنجليزي، فهو الذي حدث إنجلترا القديمة: أقر الفن، وحارب البابوية وفرض الحرية. تقول القرويات إنهن يرتعدن لمجرد التفكير في معارضته البوليس الريفى: لابد من "الاستسلام لعبودية البوليس الريفى" (٢٥٦)، والتيمة من إسخيلوس تدخل بريتانيا وتصيح مثل أيو "إلى أين، إلى أين يدفع بى أنا البائسة؟" وحتى أرجوس يتحول إلى موتيف سياسى.

بريتانيا:

هذا البوليس الجديد الذى يجب أن نستسلم له
إلا إذا نجحنا فى إلغاء القرار الصارم
أنظر هذا الشيطان المريدا! أنظر كيف يحدق؟
يكشف عن أسنانه مزدريا همومى
يلازم طريقى فى كل شكل وهيئة
سلالة ملعونة لإصلاحهم الملعون.

وترتكز نبوءة جون بول حول عذابات بريتانيا فى المستقبل على جنون حزب الويجز (الحزب الحاكم الذى أدخل الإصلاح) الذى ثبت أنه وجه صفقة مميتة للدستور الإنجليزي النبيل وما يتبعه من فقدان للحرية والعدالة والمكانة:

جون بول:

هل ستكون البيون موطن الحرية الأصلى
أمة للطغيان؟ أخشى أن الثروة والرتبة وحقوق الورثة
لم تعد تستوجب الاحترام ولا ثقة المواطنين المخلصين
تجديدات واختراعات لا فائدة فيها
بما تحمله من أخطار إلخ...

والخطاب بأكمله اعترض على ما يسميه بررتون "الأناركية الديمقراطية، الشيطان النجس". وهناك معالجة ماهرة لتيمة إسخيلوس: معاناة أيو لطموحها المفرط.

الكوراس:

هل تتزوجيننى يا حبوبة؟ قالها المشرف
عندما رآنى آخر مرة وحدى فى صالة الإصلاحية
يا فتاة الإبراشية المسكينة هل تتزوجيننى؟
أتزوجك؟ أفضل أن أظل فتاة الإصلاحية
الفقيرة والوحيدة على ذلك. شكرا يا سيدى،
لن أتزوج حارسى أبدا.

تنتهى المحاكاة الساخرة بزيارة مفتش البوليس الذى يلعب دور هرمس. يخبر جون بول المفتش أن الثورة فى مسيرتها على الأبواب، ويرجوه "أسرع! فك قيودى" وإلا هجم الغوغاء على قسم البوليس وأنقذ بطله. وينتهى المشهد بإعلان برنامج حزب المحافظين ويشمل مخافة الإله والولاء للملكة والدفاع عن الحرية والقانون. والخاتمة منشور تجريبى موجه لرجال إنجلترا للنهوض دفاعا عن تراثهم المقدس واستعادة الحريات المفقودة، والعمل كله يقع فى أربعين صفحة.

كانت تلك المرة الأولى فى تاريخ البروميثية التى يستخدم فيها رمز المارد المتمرد ليمثل الموقف المحافظ كنعقوض للموقف الليبرالى، ويستغل بررتون هنا بمهارة موتيفة برومثيوس الذى ينتمى إلى نظام المارد القديم، الورثة الشرعيون للعالم الذين جردتهم سلالة الأوليمب الحاكمة الجديدة (الليبرالية) من حقهم بإصدار قوانين جديدة للبشرية. ويحول التأكيد على الثورة ضد السلطة الطاغية المجردة إلى ثورة ضد السلطة المغتصبة التى تحافظ على وجودها عن طريق دولة البوليس. والشىء الوحيد غير البروميثى فى عمل بررتون أنه بينما يبحث فى شعب إنجلترا عن انتفاضة عامة لإنقاذ حرياتهم، يصفهم بالغوغاء الذين يجب تجنب غضبهم إذا كان من الممكن التوصل إلى تسوية. وفيما عدا ذلك فالمسرحية مترابطة وتتبع نموذج إسخيلوس فى أدق التفاصيل، وشعرها حقا لا قيمة له، وفكاهتها معيبة وخشنة، إلا أنها نموذج للمحاكاة الساخرة التى يحافظ فيها على كل ظلال الأصل، وتعوض عن فظاظة بررتون بإحكامه لمحاكاة نموذج إسخيلوس.

لعل المسرحية ضرورية لأى مؤرخ عن إصلاحيات تلك الفترة فى الحياة السياسية الإنجليزية مثل أوليفر تويسست. ولا نستطيع المطالبة لها بمكانة بين الأعمال الأدبية

الخالدة، لكن بجانب أنها وثيقة تاريخية فهي تستحق أن تدون في سجلات الأدب نظرا لتناولها النموذج الكلاسيكى بمهارة، وإدراج كل رمز بذكاء. وعمل بررتون ينتمى للتراث الإنجليزى فى الباروديا السياسية المثقفة، يشبه ما فعله شلى فى أوديب ملكا، كما يمكن اعتبار بيرون وجون هوكام من أسلافه، ومن ثم فمشكلاته فكتورية، لذا فمن المناسب تصنيفه ضمن أعمال البروميثية الفكتورية.

لوى مينار

(١٨٢٢ - ١٩٠١)

برومثيوس طليقاً : ١٨٤٣

نشر لوى مينار مسرحيته برومثيوس طليقاً عندما كان يبلغ من العمر ٢١ عاماً تحت اسم مستعار ل. دى. سينفيل وكان ذلك عمله الأول، نشر بدون أن يلفت الانتباه فيما عدا نقد لاذع لشارل بودليير بعد عامين من ظهور المسرحية، وبعد ذلك غرق مرة أخرى فى طيات النسيان.

ويعد مينار ثانى ذلك الجيل من الشعراء الثوريين الذين شاركوا فى انقلاب عام ١٨٤٨ وقضوا فترات من حياتهم فى المنفى تحت حكم الإمبراطورية الثانية. كان الأول من هؤلاء الشعراء إدجار كينييه والثانى لوى مينار والثالث فكتور هوجو. كانت بدايات مينار هى البدايات المعتادة لمثيرى الفتن المثقفين الذين عاشوا الغليان الاجتماعى الذى سبق عام ١٨٤٨: برجوازية ضد الكهنوتية على وجه الإطلاق، لم تصل أبداً إلى نوع حقيقى من الإلحاد تنصب معارضتها فى نوع اليوصوفية الليبرالية إلى تلمس سياسية جديدة بشكل دائم ومحاولات إحداث أثر فى الاضطراب الثقافى فى ذلك الوقت وأخيراً فى الحيرة بين باربى وبلانكوى (اشتراكى فرنسى ١٨٠٥-١٨٨١) قطبى الثورة اللذان تنافسا فى التطرف. وقد سجلت كل اخبار أيام ثورة ١٨٤٨ الفاشلة فى "مقدمة الثورة" لمينار والتي أديننت بالخيانة والتخريب بسببها حكم عليه بالسجن لمدة ١٨ شهراً ولكنه اختار المنفى إلى بلجيكا بدلاً من السجن.

ومينار مثل كينييه قضى بقية حياته معتقاً المسيحية الأوهيميرية ولكنه على عكس كينييه تحول إلى الهيلينية بدلاً من التحول إلى التقليد العبرانى. ولا نجد شيئاً من حماسة كينييه أو من عباراته الطنانة فى كتابات مينار، حتى فى حماسة برومثيوس طليقاً كان بارداً ومنخفض النبر مقترباً من البساطة المرمرية لمدرسة البارناسيين، وفى أسوأ الحالات يقرب الأسلوب النثرى إلى الأسلوب الشعرى المزخرف من خلال المبالغة فى زخرفه الكتابة فى الأسلوب اليونانى. ولعل أسلوب روبرت بريدجز أقرب أسلوب

مواز له فى اللغة الإنجليزية وتتضح تلمذته على يد مينار حتى فى تفاصيل ضبط الهجاء المحسن. وقد التقط بريدجز من مينار نقاء التفكير والإلقاء والشكل الغريب من الهيلينية وإيمائه بالتقدم. علم مينار بريدجز وبالأصح كل جيله المصالحة بين العلم والدين. استمع إليه البعض وأعرض عنه كثيرون، ولا يعتبر مينار أو بريدجز الابن الحقيقى لعشاق هيلاس. وكان التدهور والتصالح غير الملهم للرموز وشفق الغروب الأفلاطونى الحديث للإسكندرية ما اجتذبا لمقتل، وسوف ترد مناقشة تأثير مسرحية برومثيروس طلقيا لمينار على مسرحية برومثيروس واهب النار فيما بعد.

بعد خروجه إلى المنفى انجذب لوى مينار نحو الهرطقات الغنوسطية داخل التراث المسيحى وسرعان ما انغمس بعمق فى التصوف الخفى لمدرسة الإسكندرية. وسوف يقرن اسمه دوما بترجمته الخاصة لهرمس مثلث العظمة عام ١٨٩٩م وبحواراته الطلابية عن تحويل الرموز المسيحية إلى الهيلينية مثل مآدبة الإسكندرية (١٨٧٤)، رسائل من باحث أساطير ودارس تاريخ طبيعى (١٨٥٧)، إيزيس والميثولوجيا المسيحية (١٨٧٨)، التحالف بين المفكرين الأحرار والبروتستانت (١٨٧٨) مكونا ما أطلق عليه تأملات وثنى متصوف، وهو تناقض فى المصطلحات كان ممكناً فقط فى الأسكندرية بين الأفلاطونيين المسيحيين والغنوسطيين الأفاكين. وقد لقى إغراء الإسكندرية التعبير الوفير عنه شعر مينار وفى أعمال ليكونت دى ليسل وتيودور دى بانفيل وهريديا، وفى تاييس لأناتول فرانس وهيناشيا لكنجزلى، وفى مجهودات روبرت بريدجز البارناسية، وإن كان الإنجليز يهتمون بالألقاب.

يقدم انشغال مينار بموضوع برومثيروس دليلاً آخر لذلك الاتصال الطبيعى بين ظهور البروميثية وبزوغ الروح الثورية التى كانت تميز دائماً العبور من أحد أشكال الحضارة إلى شكل آخر. وكما أوضحنا من قبل انه كان لغياب أى أحياء بروميثسى إيجابى فى الجيل الأول للرومانسيين الفرنسيين إحياء موازى فى التاريخ الأدبى لإنجلترا، وكان تأثير التنوير قوياً للغاية مع البعض فلم يسمح بانفصال جوهرى أو دائم عن الماضى، أما مع الآخرين بينما كان الانفصال جذرياً ودائماً استوعب العمل الثورى أو ضد الثورى الذى جسده العملاقان المتعاركان فى أوربا الرومانسية وهما نابليون فى فرنسا ونلسون فى إنجلترا. وقد اعتبر انتصار أحدهما طالما استمر للنهاية انتصاراً للأفضل مما شكل انحرافاً عن الموقف البروميثى العادى. و فقط بعد سقوط نابليون أصبح بيرون وكينيه قادرين على رؤية البطل الخلاق يعانى فى مكانه البروميثى الطبيعى سانت هيلينا، وقد تطابقت انتصارات نابليون مع المخلص من النوع الهرقلى

أكثر من النوع البروميثي. ووصف كينيه لنايليون (الإعلان، ١٨٥٧) كهرقل الثاني وبرومثيوس الجديد وبعد ذلك كأخيل أظهر لأي مدى فسد مفهوم الصديق للإنسان، وكان نابليون في أحد المرات بروميثوس بثورته وهرقل بانتصاراته.

ومع الجيل الثاني من الرومانسيين الفرنسيين، المبشرين بثورة ١٨٤٠ وكذلك الجيل الثاني من الرومانسيين الإنجليز الذين وضعوا البنية الأساسية لإصلاح عام ١٨٣٢م تلاأت الخبرة أو التجربة البروميثية كعقيدة ثورية محددة قريبة بقدر الإمكان من النموذج الأصلي الذي تركه لنا أيسخيلوس. ولم يكن هناك استيعاب أو انحراف، ولم يكن في فرنسا نابليون المنتصر ليقوم بتغيير آخر في شخصية المنقذ، بدلا من ذلك كان هناك انتصار الشر، بداية من شارل العاشر حتى ١٨٣٠، ثم نابليون الثالث. وفي إنجلترا الأكثر نضجا سياسيا تحقق انتصار الأفضل ممثلا في سعى الويجز للسلطة في ١٨٣٢ مما تميز بالانزواء الرسمي لكل الشعور البروميثي لمدة ٥٠ عاما حتى ظهرت كتابات روبرت بريدجز، بينما لم يكن الخير بتلك القوة في فرنسا. استمرت البروميثية حتى بعد ١٨٤٨، وكان لكينيه الذي ولد عام ١٨٠٢ تحت حكم نابليون دورا وصلة بين الطور التراجيدي والطور البطولي وقد عالج بالفعل النمطين من البروميثية. شهد مينار الذي يعد نتاج عصر أقل بطولة، الثورة وكان يحلم بالنصر، ويتضح ذلك في مسرحيته بروميثوس طليقا.

[١]

مسرحية مينار غير مقسمة إلى فصول أو مشاهد فهي تقوم في وحدة عضوية، وهي ليست محاولة لإعادة بناء العمل المفقود لإسخيلوس بل هي عمل فني مستقل. وقد كتب مينار في مقدمته صوت في الصحراء: "لم أشأ إعادة بناء الدراما المفقودة لأيسخيلوس أكثر مما فعل شلي، لكن رمز بروميثيوس بدا مناسباً للاحتفال بانتصار عبقرية الإنسان على مبدأ السلطة، بعد ذلك عمد إلى تصحيح شلي (أغرى هذا الموضوع سيلي لكنه لم يفهم الخرافة اليونانية) وسنرى أن شلي وكينيه كانا الشاعرين اللذين قلدهما مينار بوعى.

ومشهد الدراما غير محدد، وشخصيات الدراما هي بروميثيوس وايو وهرقل من الدائرة القديمة وهارمونيا إسهام مينار الخاص والمسيح الشخصية الصامته عند شلي وكينيه وجعلها مينار تتحدث، وهناك مانو وزرادشت بتأثير من كينيه وشلي، وهوميروس

معدلا من كوراس الشعراء لكينيه وفريق من البشر مأخوذ بلا شك من عمل بيرون السماء والأرض.

تبدأ المسرحية كالعادة بخطبة بروميثية يقارن فيها المارد أله الشديد الحالى بنصره المستقبلى بعد سقوط زوس، يتوسل الكوراس لبرومثيوس ليسامح ضعف الإنسان وجحوده، ويستجيب لهم. يقدم مینار سلسلة من الأصوات تتشابه مع أصوات شلى برومثيوس طليقا، وعند شلى هى أصوات الهواء والجبال والينابيع والإعصار، أما عند مینار فهى أصوات الهواء والجبال والكوراس والغابات والنجوم بالإضافة إلى صوت هارمونيا، لكن بخلاف شلى تستدعى هارمونيا عناصر الطبيعة ليس لتكرار لعنة برومثيوس على جوبيتر بل لتسكن معاناة المارد وتؤكد له الإحياء القادم للعالم، ومن ثم تقابل هذه العناصر كوراس الأرواح عند شلى أو الحوريات عند أسخليوس، كما تنشده النجوم أغنيه تدعو برومثيوس لدراسة حركة الأفلال.

تعلن أرواح الطبيعة ظهور أيو لكن وصفهم لها كعروس باطنية للمسيح يشير إلى تحول جديد فى تناول مینار لموضوع برومثيوس، فهى تذكرنا بهيلينا (تدعى فى بعض الأحيان لونا عشيقة سيمون ماجوس) أكثر من مريم المجدلية:

برومثيوس:

يا ابنه إناخوس العروس المحبوبة لزوس هل أنت
من أنادى عليها؟

أيو:

نادنى بالمجدلية المقدسة أو مريم إذا شئت
غيرت اسمى مؤخرا عندما تطهرت بالألم وذلك لأقود
خطواتك للحكمة التى توصلت إليها، فمنذ ذلك اليوم عندما
رأيتنى أطوف بألم وجنون أثابنى
الإله الأب على عذاباتى بحبه.

تخبر أيو برومثيوس ان نبؤته قد تحققت فقد جالت فى طريقها المقدر حتى أنجبت المنقذ الموعود، ونلاحظ الخلط بين الرموز الهيلينية والمسيحية عند مینار لكن يمكننا استيعاب أن معجزة الحمل الطاهر أعادت نفسها فأيو هى مريم المجدلية رفيقة المسيح

وهرقل هو ثمرتها بعد ١٤ جيل. ويأتى الخلط من تصوير مینار لتجوال أیو بشكل يتواعم مع هروب مريم العذراء إلى نخيل الصحراء تحت شمس مصر المحرقة، مما يتعارض مع تصويرها كعروس للمسيح السية وليس الإله الأب.

تکتمل الدائرة: یولد هرقل ونفترض أنه ثمرة الزواج الباطنی بین مريم المجدلیة والإله، فیتكرر نموذج الحمل الطاهر لدواع عملیة، وعند سماع قصة أیو يفهم برومٹیوس أن حریتة وشیکة ملك یدیه فیویخها ویلعن الأب بأسلوب شلی، إلا أن أیو أو مريم المجدلیة تحتفظ بقداسة فکرها حیث طهرها المسیح الذی أخرج الشیاطین السبعة من جسدها. تروعها کلمات برومٹیوس خاصة عندما یتنبأ بانتصار الفکر الذی یجسده برومٹیوس کإله معذب مماثل له بدون شک:

برومٹیوس:

أیها الفکر الجبار! سیدفعون ثمن معاناتک لون جرم،
أیها القدیس المصلوب الذی بعث بعد فوات ثلاثة أيام
ستحتفل البشریة بإعادة مولدک جائیة علی رکتیها
وسیضمک المخلصون لك فی مجدک وستمتد مملکتک حتی نهاية العالم.
(نفس المصدر ص٢٢)

تنعی أیو تضائل الإیمان وتدعو المسیح أن یسامح الإنسان الآثم مرة أخرى، وتتمنى الموت حتی لا ترى معبد الإله "یتحطم علی رؤوس أبناءک فی آخر الزمان". یعلن کوراس من الملائكة والعذارى أن الملائكة تبکی بسبب جرائم البشر وتدعو أیو لترك الأسس المنهارة علی وجه الأرض ولتحیا بین الخالدين، ومن ثم تحصل عروس المسیح علی ألوهیتها، وفی ذلك الموقف یتساوى برومٹیوس بشكل واضح مع الإنسان.

تظهر هارمونیة کنقیض لأیو حیث أنها مثل برومٹیوس تدرس الإنجیل الجدید وتمجد الفجر الجدید الذی سیاتی بهرقل. یعتقد مینار أن الآلهة أصبحت لا ضرورة لها منذ مولد العلم الذی یرمز إلیه هرقل، وتعلن هارمونیة سقوط النسر، ثم یظهر هرقل ویرحب به برومٹیوس بترنیمة عن الحریة التی یتنفسها الإنسان مع ثقته بنفسه، ویعلن هرقل أنه یدین بانتصاره لعطایا برومٹیوس.

ترجو هارمونیة الرسل أن تظهر حتی ترى انتصار الإنسان من خلال تمجید العلم، ویؤدی ذلك إلی سلسلة من الخطب یلقیها الرسل بشكل جماعی أو فردی، والرسل هم

مانو وزرادشت والمسيح وأضيف هوميروس كرمز للحكمة، حكمة نصف إلهية ونصف إنسانية، ويعلن الرسل في مقطوعات شعرية حزينة عجزهم عن انقاذ الجنس البشري.

ولم يستسلم المسيح تماماً، فيقول إذا كان تعرضه لنفس العذاب سيفتدى الإنسان مرة أخرى فيسعدده أن يعود للعذاب، لكن هل سيستجيب البشر إذا دعاهم مرة أخرى. هنا يقوم برومثيوس بمعجزة حقيقية "أجل لازلت تستطيع أيها المسيح، ففي أثناء حجهم الذى حمله الزمن نحو أفاق جديدة يسقط البشر ساجدين تحت قدميك قبل رحيلهم. فباركهم يا قديس القديسين حتى يتبعوا خطاك، لقد مضى زمن التجديف والشك، أيها المسيح بارك المستقبل!" يجب أن يسقط الآلهة لانهم صنعوا من الطين "لكنك أنت لست من الطين الهش الذى يعجنه القساوسة ليصبح أوثاناً فى الحرم المقدس. تطلب الآلهة من الإنسان الدم لكنك تطلب بالصلوات. فأنت تحبنا يا عيسى وحقاً لقد مت من أجلنا نحن أخوتك، أنت لم تكن إله".

تلك تيمة مسرحية برومثيوس طليقاً لمينار، أن التوافق بين العلم والدين ممكن، لكن ليس على حساب العلم الذى يعتبر القوة الحقيقية للإنسانية، وليس على حساب الدين فهو الأمل الوحيد الباقي الذى ينبغى أن تتبعه قوة الإنسان، ولكن على حساب الأوثان التى سميت بالآلهة على يدى الكهنوتية الفاسدة. وفى نظام مينار موضع للمسيح ليس سيديا ولكن أخا، فمينار هو المصدر الحيوى الذى اقتبس منه روبرت بريديجز مفهومه عن برومثيوس، ويقفل الكوراس بترنيمة الأمل التى شبه فيها اليقظة الجديدة بنضج صحنى جدير بالثناء.

وبوجه عام ليس هناك اختلاف رئيسى بين نظرة مينار وشلى، فرغم انجذاب مينار لكينيه فهو قريب من روح شلى أكثر من قرب كينيه لشلى وأكثر من انجذاب مينار لكينيه نفسه، ومن السهل أن ندرك رؤية كل شاعر كما صورها فى عمله برومثيوس طليقا، فعند كينيه هناك نقص فى الوعى بدور العلم فى إعادة العصر الذهبى، فى حين أدرك شلى ذلك تماماً ومن بعده لوى مينار. ويعتبر نظرة كينيه لعودة العصر الذهبى نظرة دينية إلى حد كبير، بالرغم من أن كينيه يدين بالكثير لشلى، يطلق كينيه الإنسان (برومثيوس) من خلال المسيح، وبذلك يحافظ على أساسيات الميتافيزيقا المسيحية التى نبذها شلى ومينار.

ترجع أهمية عمل مينار إلى أنه رغم تأثرها برؤية شلى لدولة الإنسان المتكاملة فهى أول دراما بروميثية تصور برومثيوس كرمز للعالم المبدع الطاهر، والبسيط فى خدمة مذهب التقدم كما فهمه القرن التاسع عشر. وبينما تختتم مسرحية كينيه الفترة التى

يظهر فيها برومثيوس كرمز للفنان المبدع، تفتتح مسرحية برومثيوس طليقاً لمينار فترة أخرى لا تحرك فيها نار برومثيوس التماثيل، لكنها تمثل قاعدة الحضارة الصناعية، ولم تعد قصة الكيمياء بل العالم الحديث بمعناه المقبول. وبرومثيوس شلى مثل برومثيوس إسخيلوس عالمى بشكل لا يسمح له بتمثيل تلك المفاهيم، فهو الخالق على المستوى الكونى والبشرى.

[٢]

كان لشلى وكينيه أهم تأثير على عمل مينار، رغم أن هناك بعض التأثير من بايرون وجوته وكاليدرون كذلك. ويلهم شلى بداية المسرحية:

شلى

برومثيوس:

- ١- يا ملك الآلهة والشياطين وجميع الأرواح
- ٢- إلا واحدة تحشد تلك العوالم الساطعة
- ٣- تراها أنت وأنا فقط من بين جميع الأحياء
بعيون لا تنام! وبالنسبة للأرض
- ٤- تحشد بعبيدك الذين تجازيهم
على صلواتهم وخشوعهم
بالخوف وازدراء النفس والأمل الجذب
- ٥- ثلاثة آلاف عام من الساعات التى يظللها النوم
- ٦- مصلوباً على ذلك الجدار من جبل يحير النسر
بلا تغيير أو برهة راحة أو أمل!
- ٧- بالدمار سيحل بك عارياً من الدفاع خلال السماء الواسعة!
(برومثيوس طليقاً، الفصل الأول)

مينار:

١- النجوم الذهبية، دائرة فى أفلاكها الأبدية
ترتقى بطيئاً إلى مساراتها الصامتة

٢- البخور وتمتمات الصلوات الشاكية
توقفت عن الصعود إلى نطاق السموات
أظل ساهراً وحدى ليس لى ليل ولا حلم
والنسر الخاد أبدا لا يفتأ
يزيد الألم فى جانبى الممزق
غضبه يفترسنى منذ أربعة آلاف عام
لكن الزمن سيكتمل فى النهاية،
وسيشرق الفجر وينير الطرق
أمام قدمى مخلصى

.....

مقهورا تنبأت أن فى الأغوار المظلمة
ستسقط الآلهة بدورها
إذا يطردون من السماء

وقد أخذ مينار من شلى أيضاً أصوات عناصر الطبيعة، وهناك تقليد متطابق فى بعض الأحيان، لكنه صدى مفعم بالحيوية.

شلى

الصوت الأول (من الجبال)
وقفنا على أريكة الزلزال ثلاث مرات لمدة ثلاثمائة
ألف عام،
نرتعد مثل رجال مزلززين من الخوف

الصوت الرابع (من الزاوية)
نذوب تحت هذه الجبال بدون أن يقوم
يهدئنا الرعد أو العصور المتقلقلة أو
نافورات البركان الملتهبة أو أية قوة بأعلى أو بأسفل.

مينار:

الجبال

عبر قرون لا حصر لها انطفاآت
وبردت الأرض حرصاً على حرارتها وحياتها
وصحارى الجليد فى العتمة اللانهائية
بأحجار من الجرانيت تغطى أطرافها
لكن تحت موج البحار، تحت السهول الخصبية
يتحرك الحمم ثقيلًا
يغلى ويدمدم
لينطلق فى بركان
من سجنه تاعميق
ويشق لنفسه فى الصخر
فتحات مشتعلة
الصوت الأول:

لكن لم تنحن أبداً قمنا الجليدية
حتى عند سماع صوت تعبك
الصوت الرابع:
تنكمش بسبب أحلام الدمار واتباع الكهوف المتجمدة،
مما جعلنا نزل صامتين
بالرغم من ذلك فالصمت جسيم بالنسبة لنا.
(ص ٧٤ -)

تحول أسلوب شلى الغنائى عن طريق مینار إلى تقرير جيولوجى، لكن دين مینار للصور الخيالية لشلى لا تقبل الجدل فصورة الجبال طوال عصور لا تحصى وهى ترتعد فوق هياج شديد للعناصر الداخلىة الغاضبة مثل الزلزال والبركان حافظ عليها مینار، وشرح الظاهرة بإضافة أن الجبال هى الطبقة التى تحتفظ بالحرارة فى باطن الأرض وإلا تشتت خلال الصحراء المجمدة التى بلا حدود، وهى صورة أخذت أيضاً من الكهوف التى تخشى زوابع شلى أن تقيد فيها والتى تبرزها صورة القمم الجليدية للجبال.

شلى كذلك هو مصدر كوراس الرسل لدى مینار، الذى استفاد من شلى بصورة مباشرة وعن طريق كينيه، كما أن هناك آثار من كوراس الرجال عند كالديرون الذى يناديه برومئوس وإبيمسيوس، فيجيب: "من يدعونا؟ ومن يريدنا؟"

شلى

خيال جوبيتر

لماذا تقودنى القوى الخفية لهذا العالم
الغريب، طيفا هشا وخاويا فى العواصف الأليمة؟
ما هى تلك الأصوات الغريبة التى تحوم على شفتى،
مختلفة هى عن الصوت الذى يتحدث به جنسنا فى الظلام؟
(ص ٢٤٠ - ٢٤٥)

مينار:

العرافون

صوت يرن نحونا

ماذا تبقى

أى قوة مجهولة تدفعنا نحو هذه الجبال

كوراس الأنبياء:

القيثارة بلا روح

والعالم بلا صوت

وترنيمة الشعلة تنطفىء فى الصحراء.

تبرز سمة اليأس فى عمل كل من كينيه ومينار، إلا أن الاستغاثة للأرواح الراحلة من عالم الظلام ألهمت فى الأساس عن طريق وصف شلى لخيال حوبيتر، كما استغل مينار كذلك صفحة زرادشت عند شلى إلى أبعد مدى بالمقارنة مع كينيه، فهو يستخدمها ليبنى شخصية زرادشت فى مسرحيته برومثيوس طليقاً وكذلك شخصية مانو وهوميروس، ويسير مينار على نهج شلى فى تشخيصه لزرادشت بالرغم من استخدامه لموتيف كينيه، كوراس الأنبياء.

شلى

برومثيوس:

أتوسل إليك ألا ترحمنى من كلماتى
الأرض!

سنتقال. قبل أن تصبح بابل رماد، قابل
زرادشت ابنى المتوفى خياله يسير فى الحديقة،
رأى ذلك الشبح الفريد من نوعه بين الرجال،
ولتعلم أن هناك عالمان للحياة والموت.
أحدهما نراه والآخر مدفون حيث تسكن
ظلال جميع الأشكال التى تفكر وتعيش
حتى يجمعها الموت ولا تفترق بعد ذلك

مينار:

زرادشت:

من يتحدث عن الصراع والحرب؟
ألم يكن صوتى الذى علم ذلك
للبشرية فى زمن مضى؟
أين أبناء النور
أين ملوك إيران الكبار؟

وأهريمان ملك الظلمات السحيقة
أيعطى بالحجب الجنائزير
الأرض المقدسة، أرض الأحياء
أيتها النار الخالصة
النار المقدسة التي أعبدها
ألم تطهر شعلتك بعد كل دارفاند
فلنبتهل في صلواتنا لأورمزد ملك النور
أن يحارب من أجلنا فتعود الأرض
تولد من جديد كما كانت في اليوم الأول.

كما عند شلى، استخدم مينار عمله كمحطة لشرح ازدواجية زرادشت، ومسرحية برومثيوس طليقاً لشلى هي خلفية رؤية مينار للمسيح، وانتحابه هو أكثر ما أثر في القارىء، فهو مرثاة للعالم الحديث تخفف من حدة موضوع حيوى فى القرن العشرين وهو الصراع بين العلم والدين.

مينار:

يسوع المسيح
أنا الحمل الإلهى ابن الأم العذراء
التي ركع لها الكون طوال ألفى عام
أنا الراعى الصالح، مخلص الأرض
أنتم يا من سال دمي من أجلكم
على جبل الجماجم
هل تعرفوننى؟
اليوم خدش العلم تاجى
وجدفوا باسمى فى كل اتجاه
للريح فى السماء

انتاب الشك قديسينوتخلى عنى الصال
للمرة الثانية أموت وأغفر لكم
يا شعبي المحبوب
كان الإنسان يود سبر غور القدرة الإلهية
للحكماء المتكبرين قلت، إسجدوا واستغفروا
لا تثمر شجرة العلم إلا الشك
كى تصلوا للرب كونوا كالطفل
خشوعا أطهارا
على أى حال يا مولانا
لو أن شفتى خلفت فى قاع الكأس
قطرات من المرارة
إذا كان لاسترجاعهم لابد من الضراعة
يمكن يا مولانا أن أتقدم وأضحى
لأفتح لهم سماءك
لكن لا انتهى الأمر، وبدأ العصر الجديد
وداعا للإيمان بالإله، أغلق الإنسان قلبه
ضحى بالحب فى سبيل العلم
كان بالأمس يؤمن، واليوم يفكر
انتصرت عليه الحياة.

وذلك توسع فى صورة المسيح التى رسمها شلى كشخصية تنعى تدهور العقيدة المسيحية:

كوراس من الساخطين:

أنصت إلى صيحة اليأس!
إنه شبحة الرقيق اللطيف ينعى الإيمان الذى أوقده،

أنظر مرة أخرى تضائل الإلهب حتى سار كنودة مضيئة.
ورؤية للصليب أقرب إلى نموذج شلى منها إلى كينيه.

شلى:

أيون: ماذا رأيت؟

بانيثيا: نظرة بانسة: شاب صبور مثبت إلى صليب

كينيه

برمويثيوس:

هل تصدقون ما أرى؟

جبل قوقاز آخر

هذا القائم على التل المقدس

وهذا برومئثيوس آخر بوجه إلهى

هل قدما العالم ضحية لجويتر؟

مينار:

الكوراس:

دقت فيه المسامير على صليب دام

رجل رآته عيناي

تحدث، أنصت له العالم

وآمن بحديثه الحى

كان صوته صدى من السماء

كان موته تضحية

لم توقفها السماء

أنقذنا وخلصنا بشفاعته

وتحمل وحده الحكم الإلهى.

برومثيوس:

استيقظ أيها الإنسان،
لن تجد روح الإله في جس المعبود
وهاتف النبوءة خرس اليوم
ابحث عن الحقيقة - لا تنتظرها من السموات
لم تعد الحكمة في قلب الهيكل
لا تذهب هناك محنيا جبهتك في التراب
لتقيم منها لرعب لياليك.

.....

إرفع رأسك
وفجأة إذن نفخت فيها تهرب اليرقة الجامدة كالدخان
لقد أكمل الزمن دورته:
زوس مات
المثل الأعلى أنت
فيك المعبد والكاهن والإله
تأمل عظمتك وجلالك
ها أنت وحيد لكنك قوى
ولهذا الزهو الإلهى وجدت لك المثل،
العلم هو الإله
وروحى له المعبد.

وهناك العديد من نقط التناص بين مینار وشلی، لكن فوق كل شئ یدین مینار لشلی
بمضمون مسرحيته، وهو أن سقوط زوس أدى إلى تحرير كامل من الخوف المنبعث في
قلوب الرجال بسبب رموز السلطة، وأن العلم يلعب الدور الرئيسي في ذلك التحرير
النهائي.

شلى

الأرض!

البرق هو عبده

وأعلى السماوات تتخلى عن نجومها

فتمر أمام عينيه كقطع من الماشية، والعاصفة مطيته إنه يخطو فوق
الهواء

لديك أسرار؟ فالإنسان يكشفنى

وليس لدى أى أسرار

(ص ٤١٨ - ٤٢٣)

روح الساعة:

لقد سقط القناع الكريه وبقي الإنسان

بدون ملك، حر، غير مقيد لكنه

مشئت بلا قبيلة أو وطن،

بعيداً عن الخوف والعبادة والمنزلة الاجتماعية

ملك على نفسه.

ومن أمثلة الأسلوب البيرونى فى عمل مینار:

بيرون

آدم: يا بنى، لا تكفر، فتلك كلمات الحية (الشيطان).

قابيل: ولم لا؟ نطقت الحية بالحقيقة، كانت حقا شجرة المعرفة، كانت

شجرة الحياة: المعرفة خير، والحياة خير، فكيف تكون كلتاها شرا؟

(قابيل، الفصل الأول)

إبليس: إسأل الهدام

قاييل: من؟

إبليس: الصانع، سمه ما تشاء، فهو يصنع ليهدم.
(قارن أنشودة الكوراس فى افتتاحية أجاممنون)

مينار:

برومثيوس:

قالت الحية حقا، المعرفة كانت خيرا
يدها تخلق من جباهكم التاج
يا آلهة، ها نحن متساوون مع واحد منكم
تريدون يا أبناء الفكرة الإنسانية،
أن تحرموا أمكم وتكبلون بالأغلال ملكتكم
صولجانها يعلم
إركعوا أمامها.

عندما يقول برومثيوس مينار عن الآلهة وحينئذ عندما سكروا ببخور الأرض، ناموا
فى عميق سمائهم الموحشة، نتذكر كلمات ميخائيل كينيه: إسكر طعام الجنة الإلهى -
الميتة. وعندما برر الأول العصر الذهبى باختفاء الوثنية: ستهلك طقوس العبودية،
تنبذها صلوات الإنسان، نتذكر أيضا شرح كينيه. وبالمثل نتذكر أيضا كلمات أرمونيا
مينار: العقيدة لا تجد إلها والمذبح يفتق البخور، وكذلك قوله:

آه المستقبل ليس وسط الأضحيات

والقرايين والدم يتفجر منها..

لم نعد نصب الدماء قربانا..

وبالمثل كلمات أرمونيا عند مينار: "هاك مشعل إيوس يعلو فى الأفق"، مما يدل على
أنه كان يعرف بانورا جوته جيدا.

وهامونيا نفسها تمثل حالة صعبة، فهي ملكة الجنيات أو أرواح الطبيعة كما تسمى، وهي الساحرة التي بقوتها اللطيفة كبلت الأمل في يد باندورا، فالمفروض أن شخصية هارمونيا عكس شخصية ديسكورد التي ظهرت في مسرحية كالديرون عن برومثيروس لتفسد عمل مينرفا. كانت مسرحية كالديرون مألوفة لمينار على الأقل من خلال رواية هـ. فورتول عنها في الإصدار الخامس من ريفو دو بارى (١٨٣٨). ويتضح اهتمامه بهذه الشخصية الجديدة من خلال التفسير الذي يعطيه عن هارمونيا بعد عشرين عاماً في رسالته العلمية التي حصل عليها من السربون عن الأخلاق قبل الفلسفة (١٨٦٠). لا

تعترف عقائد تعدد الآلهة بوجود مبدئين للخير والشر كمعسكرين متنافسين في الطبيعة، وطبقاً لنظرية نشأة الكون عند اليونانيين التي أكدها العلم الحديث، تضاد العناصر ضروري، واتحاد التضادات يولد التجانس العالمى: هذا ما عبر عنه الشعراء بأسطورة هارمونيا، ابنة أريس وأفروديت، اللذين اتحدا في قيود الحب الدائم، وفي شبكة غير مرئية صنعها هيفستوس. فكانت هذه الفكرة هي الأساس في أسرار ساموثراس. فالشقاق ضروري كالحب، إلخ.

كذلك تقدم مسرحية برومثيروس طليقاً لشلى عرضاً شعرياً للتصور الفيثاغورسى الهرمى أساساً للتصادم بين الشقاق والتآلف، وانتصار التآلف في النهاية الذى يشير إلى بداية الألفية السعيدة، فهي إذا مصدر محتمل لفكرة مينار.

[٣]

وإذا كان ذلك دين مينار لشلى، فكيف اعتقد أن تفسير شلى معيب، إذ يقول فى صوت فى الصحراء إنه كتب مسرحيته برومثيروس فى الأغلال ليصحح مسرحية برومثيروس طليقاً لشلى: "كتبت العمل عندما أكملت دراستى الجامعية" أغرى ذلك الموضوع شلى لكنه أساء فهم الأسطورة اليونانية، واعتقدت أننى فهمتها بشكل أفضل منه، لكننى كنت مخطئاً". يقول إنه عندما كتب عمله "ظهر لى رمز برومثيروس مناسباً للاحتفاء بنصر العبقرية الإنسانية على مبدأ السلطة، وعندما فشلت فى النفاذ إلى المغزى الحقيقى لرمز النار، بحثت عن عناصر رسالة تفند المفهوم الملكى للكون، ذلك التفسير العزيز على قلوب البرجوازيين والمتقفين، وعارضت بين تجريد الفلسفة والغيبية الدينية بالرغم من ضعف علاقته بلغة الشعر الذى يعترف فقط بالأفكار التى يمكن إدراكها حسياً. كان ينبغى على أن أضفى على هذه المسرحية الغنائية الجو اليونانى

لأنها مأخوذة من الأساطير الهيلينية لكنني كنت مشبعاً بذكريات من بيرون، وكان تفسير شلى للرمز البروميثي أيضاً تعبيراً عن "انتصار عبقرية الإنسان على مبدأ السلطة"، لذلك تعارض شلى مع "المفهوم الملكي للكون الذي أيده البرجوازيون المثقفون"، ولا بد أن ما وجده مؤلف مقدمة الثورة متعارضاً مع روح بروميثيوس في معالجة شلى أنه جعل سقوط جوبيتر يعتمد على تراجع بروميثيوس عن لعنته له، رغم ما أورده شلى من اعتراض. كان مینار يقصد أن يصل إلى حل يسقط به الطغيان وينتصر به الإنسان دون أن يتخلى عن شبر واحد من موقفه، ومن منطلق هذا المعنى نجح مینار في كتابة بروميثيوس طليقاً بالشكل الذي كان من الممكن أن يرضى شلى، مؤلف المقدمة.

تناول لوى مینار تيمة بروميثيوس بشكل متكرر في أهم أعماله الفلسفية. ففي عن الأخلاق قبل الفلسفة عاد إلى الموضوع. تتخذ مقاومة الإنسان للقوى الخارجية شكل الكفاح المباشر ضد الآلهة في معظم الأساطير القديمة. ولأسطورتى هرقل وبروميثيوس اللذين يمثلان الأخلاق ثم قوة العقل عند البشرية تراث له سمة مادية، فالكفاح بين زوس وبروميثيوس كما قدم في مبحث أصل الآلهة تمتد جذوره إلى تراث أرياس بالغ القدم، وتستهلك النار ووظيفتها أن تجلب القرابين للآلهة، الجزء الأفضل منها ولا تترك سوى العظام البيضاء للصحية وتشير كتب الهندوس الدينية لدور النار وتلقبها باراماثى بروميثيوس المتنبئ. إن النار في حقيقة الأمر أول انتصار لبصيرة الإنسان لذلك يصورها الشعراء قوة للخير مثل المارد الجبار صديق الإنسان الذي قيده الآلهة على القمم وصعقه البرق على قمم الجبال البركانية حيث يلتهمه النسر ابن طيفون، روح النار الغامضة للأبد، ومن ثم أصبح بروميثيوس تجسيداً للعبقرية المبدعة التي تقيد مدى الحياة على القوقاز ويخلصها هرقل، رمز القوة المتحضرة للبشرية. فقدت مسرحية بروميثيوس طليقاً لإسخيلوس، لكن المغزى الأخلاقي لهذه الأسطورة العظيمة يتضح في مسرحية أخرى لنفس الشاعر. "إنه زوس الذي قاد الرجال على طول درب الحكمة بفرض قانون التعلم عن طريق المعاناة، لذا سمح لكل من خالق المارد والبطل الذي لا يتعب هرقل الذي يمثل عبقرية وفضيلة الإنسان لسكنى الأوليمب بعد إثبات هذا القانون الأخلاقي العظيم الذي أصبح قاعدة للمسيحية أو الكفير عن طريق الألم".

ويختلف ذلك عن موقف مینار الأول في بروميثيوس طليقاً، فالبحث عن شروط المصالحة في مسرحية بروميثيوس طليقاً في أجاممنون هي أول خطوة نحو الحل الحقيقي لشخصية بروميثيوس الغامضة، وقد قال مینار الكلام المفيد عندما حاول أن يطبق مبدأ التعلم من خلال المعاناة على قصة بروميثيوس.

وفى عمل آخر، **وليمة الإسكندرية**، يتناول مينار تيمة برومثيروس بتوسع أكبر وأكثر دلالة:

شيرمون:

إن السبب فى معاقبة برومثيروس وعذابه هو أن الصناعة كفاح ضد القوى الكونية، وبالنسبة للإنسان لا يوجد كفاح بدون ألم، فلا بد أن يحصل الإنسان على الطعام الذى توفره الأرض بحرية للكائنات الأخرى عن طريق عمله، حيث إن الآلهة أخفت مصادر الحياة منذ سرقة برومثيروس للنار من السماء.

بورفيرياس:

يبدو يا شيرمون أنه ليس فقط باندورا ولكن دورة برومثيروس بأكملها تحتوى على رمز أخلاقى ولها علاقة بصعود وسقوط الروح وهى تصور بهذا الشكل على المقابر. نرى من أحد الجوانب برومثيروس يشكل أجساد البشر، وأثينا رمز الذكاء الآلهى تبث فيها الحياة بوضع فراشة على رؤوسها، وفى المنتصف نرى معاناة برومثيروس التى ترمز للحياة الأرضية، وفى الجانب الآخر نرى فك قيده على يد هرقل. إن الإنسان هو شرارة اللهب السماوى فى قنديل من الطين، إله استبعد من السماء وسلسل بقيود الضرورة على قوقاز الحياة حيث يلتهمه القلق الذى يتجدد كل يوم جديد، ولكن قوة فضيلة البطولة تحطم قيوده وتخلصه من منقار ومخالب الوحش، فيأخذ هرقل برومثيروس إلى الأوليمب ويوفق بين الأرض والسماء.

أوريجن:

معظم تلك الأفكار عبر عنها موسى بشكل أبسط وبقيمة تراثية أعلى، فنجد الإنسان مشكلاً من طين وفضول المرأة القاتل الذى يحكم على الجنس البشرى بالكفاح والموت.

نومثيروس:

هل تستطيعين يا أوريجن أن تشرحي لنا قصة الجنة والشيطان والتفاحة، حيث أننى أعلم أنك بدلاً من فهمها حرفياً مثل معظم المسيحيين تبحثين عن المعنى الخفى للأساطير العبرية.

أوريجن:

الخزى يقتل والروح تحيي، عل من لديه أذان أن ينصت. إن جنة عدن هي حالة الأرواح قبل تجسيدها، وحواء والثمرة المحرمة رمزان للمتعة، أما الشيطان فهو الانجذاب المهلك نحو الرغبة والمشاعر البشرية، والروح التي تدخل سجن الجسد عند ميلادها معرضة لعبودية الخطيئة ولا يمكن تحريرها منها إلا بفضيلة المخلص الذي يموت على الصليب لخلص البشرية.

شيرمن:

أعترف اليونانيون دائما بتحرير الروح من خلال المعاناة والعذاب، ولا يستطيع أحد أن يقول إن المسيح أقدم من برومثيوس أو هرقل أو ديونيسس.

فالنتاين:

على الأقل نستطيع أن نرى في ديانة اليونانيين وكذلك اليهود تحضيرا للحقيقة المسيحية، ويمكن النظر لجبل القوقاز كرمز للمكان الذي صلب فيه المسيح ولأعمال هرقل كنبوءة غامضة بما عاناه..."

ومن هنا تأرجح مینار مثل معظم الفلاسفة الهواة الذين حاولوا التوفيق بين الرموز العبرية واليونانية (كينية مثلا) بين مفهومين مختلفين لبرومثيوس : برومثيوس كنموذج سابق للمسيح وجبل القوقاز كنظير لمكان صلبه، وبرومثيوس كنموذج لأدم مع باندورا كحواء، مفتقدين للنعيم ومقيدين إلى عامود الضرورة (سجن الجسد في سيمس وجاميليكس). وفي المفهوم الثاني يختلف المنقذ عن المخلص لأن هرقل هو الذي يحرر الإنسان والاختلاف كبير لأنه يتضمن نوعين متضادين للمنقذ، المعاني والقاهر. يتضمن الإيمان دائما بهرقل كنموذج للمسيح درجة من الشك في دور المسيح كمخلص، وبمعنى أبسط فهو يعتمد على مفهوم أن المسيح لم يصل بعد ولكنه سيأتي في نهاية الزمان. يقود هذا المفهوم داخل الإطار المسيحي مباشرة نحو النظرة البروتستنتية أن المسيح المخلص لم يظهر الإنسان من الخطيئة الأصلية بشكل كامل، فخطيئة الإنسان مقدرة من الإله أو محددة بالضرورة ولا تغتفر إلا بالتبرئة النهائية عن طريق الإيمان برحمة المسيح المستقبلية، والمشكلة عند مینار وكينيه أنهما لم يتمكنوا من تحديد إذا كان برومثيوس في رمزيتها يرمز للمسيح أو لأدم.

برومثيوس عند مینار شیطانى فى الشخصیة والرأى، لیس فقط فى "الحیة قالت الحقیقة، العالم خیر" كما فى برومثیوس طلیقاً لكن أيضاً فى فقرات مثل:

ومن ثم تجدد الازدواجیة الأبدیة لأریا نفسها فى التناقضات الغربیة للتاریخ والصراعات الداخلیة فى الكنسیة ونراها تظهر الیوم فى شكل أخر، وهو العداء بین الدین والعلم و بین الإیمان والعقل. ألا یمكن الوفاق بین هذین المتناقضین؟ من الصعب للغاية الاختیار أو التضحیة بواحد من أجل الأخر. هل العبادة التى ینتقد من أجلها المانویون والألیجیون والهوسیون سکون الشرط الأخر لانتصار الهرطقة؟ وعندما یدعو إفلاسنا لوحى جدید هل ستکون الروح القدس الموعودة للمستقبل أو روح الحقیقة والذکاء التى ستکشف غیبیات الكون الأخریة کبیر الملائكة، المارد المتمرّد، المصلوب على جبل القوقاز، الحیة الملعون فى جنة عدن، قاد حواء لقطف ثمرة العلم وعلم سلالة قابیل الملعونة الفنون والصناعة" (التطور الدینى).

قضى مینار حیاته یسأل نفس الأسئلة وبالرغم من انه وجد نوعاً من الإجابة فى تصوف العقیدة الهرمسیة، كان دائماً واعياً لطبیعة الازدواجیة فى طبیعة الأشياء، على الأقل على المستوى الفکرى لأنه إذا كان شعر بها بقلبه لكان کتب حوارات أقل وشعراً أكثر دفناً.

یقسو الأستاذ هنرى بییر فى تقییمه لمسرحیة مینار برومثیوس طلیقاً، فهو یدین العمل لأسباب خاطئة فى لوى مینار نفسه، لكن الأستاذ لا یمتطیع الابتسام أمام طموحات أهسفرس السامیة لکینیة، ومن الممكن أن یظهر ذلك الميل أيضاً فى العديد من صفحات الإنجیل لنفس الأسباب الخاطئة أيضاً. وبشكل مماثل یتطلب تلخیصه لفلسفة برومثیوس طلیقاً مزيداً من التفسیر، کتب "فلسفة لوى مینار فى هذه القصیة هی فلسفة القرن الثامن عشر لغة عام ١٨٤٣: إیمان کامل بالتقدم ویمستقبل من السعادة اللامتناهیة للبشریة، وندين بذلك التقدم للعلم الذى یقودنا من مرعبات الدین إلى الشجاعة التى تجعلنا نکسر كل أشكال الطغیان ونقیم حکم الحریة". وهناك مبالغة فى ذلك لأن مینار لم یمتلك نظام الربویین أو النتائج الوضعیة للمادیین، والقول إن جمیع المشاكل الرئیسیة غائبة عن عمل مینار قتل له. كان ذلك عمل تلامیذه، فکتابات مینار تثبت أنه دفع ثمناً غالياً لیحقق ما تصوره من وفاق، وكان الثمن الأسکندیة والصوفیة الأفلاطونیة الجدیة، فهو مثل شلى ذهب إلى أقصى مدى أو عمق لثبت ما شعر به أو یشعر بما أثبتته.

ويظل تقييم بودلير لبرومثيوس طليقاً في القرصان الشيطان في ٣/٢/١٨٤٦
أفضل تقييم لعمل مینار الثمین، فبالرغم من غطرسته وعناده يناقش مینار فی مسائل
رئیسية فی الجمالیات، ویطلق بودلیر علی کل من کینیه ومینار علی سبیل السخرية
"رجال لهم بعض القيمة". ویکتب عن عمل مینار: "ما فائدة الشعر الفلسفی الذی یفتقد
لقيمة المقال فی الموسوعة وما تساویه الأغنية فی ملهمی؟... الشعر العظیم فی جوهرة
أبله، فهو یؤمن، وذلك ما یكون مجده وقوته، ولا تخلط أبداً بین أطياف العقل والخیال،
فالأولی معادلات والثانية أشياء وذكریات..." و ذکر بودلیر أشياء أخرى، لكنها تتناول
السمات التقنیة للعمل. ویخفف من قسوته حساسية لإمكانية الشعر النبیل عند مینار:
"المؤلف جاهل بالقافية الثرية، المصباح الذی ینیر الطریق للفكرة، وهو جاهل أيضاً
بتأثیرات عدد من الكلمات التی یمکن تجميعها... وبعض الأشعار النبيلة والعظيمة تثبت
أنه إذا أراد تطویر الجانب الإلهی والطبیعی من المسألة لحقق نتائج بدیعة، وازدهرت
موهبتة ببریق أعظم". وقد كانت عقلانية مینار الباردة أكثر ما أثار بودلیر، لكن أليست
تلك آفة الشعر العظیم من طبيعة الأشياء فی اللاتينية إلى الأناشيد الأربعة عند إلیوت؟

ويليام بوش

١- يوميات برومثيوس: ١٨٦٩

٢- برومثيوس، مفسستوفيليس يحصل على كفايته: ١٨٩٦

ويليام بوش كاتب مغمور فى منتصف القرن التاسع عشر بأمريكا، ظهرت مسرحيتها عن برومثيوس، وهما يوميات برومثيوس وبرومثيوس أو مفسستوفيليس يحصل على كفايته بلا توقيع عام ١٨٦٩،

وفى يوميات برومثيوس يصف بوش نفسه بأنه رجل كثير السفر وله خبرة كبيرة ويصف رحلته فى "أراضى اليونان الأسيوية القديمة"، وتحديدًا فى القوقاز حيث تهيم الأفكار من الألوهية إلى الجنس البشرى، ويراجع تاريخها الماضى ويقارنه بالحاضر. "آه يالها من صورة تتمثل أمام ناظرى! أهوال الحرب والاضطرابات والنزاعات والكبح والفقر والبؤس وانتصار الفضيلة وانتصار الرذيلة والمنتصرون والمنهزمون" (يوميات برومثيوس).

ويرى الرحالة - وهو برومثيوس نفسه - ملاكا يجلس على الصخور بأعلى، وأسفله وحش مشقوق الظلف، أنهما جبريل ومفسستوفيليس، يتناظران حول وضع الإنسان فى أحاديث عديدة. جبريل مفعم بالتفاؤل وأسبابه منطقية، فهو يطبق مذهب التقدم ليدل على الخير الفطرى فى الإنسان وكذلك إمكانية وصوله للكمال.

تحرك المدارات الآن فى مساراتها بخطوات محسوبة، وأصبحت الناس أكثر لطفًا فى سلوكياتها وأكثر كمالًا فى بنيتها، أنظر إلى الإنسان اليوم، أليس مثل الإله بالنسبة للإنسان منذ ٢٠٠٠ عام، نعم مازال غير كامل ومحدود ومن ناحية الفكر مازال يعتمد على عكاز، ومازالت روحه حبيسة ومقيدة فى السلاسل داخل زنزانة الجسد، ولكن تذكر أنه كان فى البداية يشبهك فى الشكل والطموحات. عندئذ سمعت الشيطان يئن. لكن أنظر إليه الآن، إنه يمشى منتصبًا وفخورًا وتسيطر عبقريته على قوانين الطبيعة وقواها وقوانينها وقواها الخفية، لقد حول الصحراء إلى حديقة زاخرة مثل جنة عدن القديمة، حرث الأرض وسيطر عليها فإذا طرحها زهور جميلة وثمار لذيذة من مختلف الأنواع، ونباتات من كل شكل ولون، حتى توجهها بصناعة النبيذ الذى يدخل السرور على قلبه

فى أوقات كثيرة. وهو يسافر بالبخار الآن براً وبحراً وينقل أفكاره لمسافات تصل إلى ١٠ آلاف ميل بسرعة البرق عبر أسلاك كهربية، ويستكشف باطن الأرض لأعماق تصل إلى ١٠٠٠ قامة، أو يطير خلال الفضاء السماوى فوقنا فى ارتفاعات تدير الرأس، والحب الآن فى كثير جداً من الحالات بلوح بصولجانه القدير حيث لم تحكم فى الماضى إلا الحرب الغاشمة وسالت دماء هابيل على يد قابيل الحقود" (يوميات برومثيوس).

ويدوره يعبر مفستوفيليس عن نظرة كئيبة عن الفساد الفطرى فى الإنسان:

أنتحدث عن السلام والإصلاح؟ مرت عقود سحيقة منذ حدوث الانفجار الأول ومنتجت عنه تلك الشموس والأفلاك والنجوم والأقمار والعوالم الكثيرة، ومن وقتها خلق أول كائن حتى زاحف من مادة ذرية، وأخيراً خلق الحيوان (المعروف أحياناً بالإنسان)، خلق، سواء كان سليل المملكة الحيوانية مثل سلفه- كنتاج لقانون التوليد الحيوى، أو عجنه وشكله برومثيوس من الطين، كما يفعل صانع الفخار بإناءه، وبعد تشكيله وصقله، يدفع بالهواء الحى داخل جسده بمضخة هوائية، الأمر الذى لا أجد له سجلاً، ولا يقول شاهد عنه شيئاً. وهو يتقدم نحو الكمال ببطء لأنه محدود كما تقر أنت، فهو لا يستطيع أن يرى فى وضوح النهار ومع ذلك تبحث عنه بلا طائل، وهو عنيد وجشع يسرق وينهب ويحتاج بنوبات الغيرة، ويشتهى زوجة جاره. ولا أرى أنه مستعد وصالح لدخول مجد السماء والجلوس فى حضرة سيده، والتغنى بالترانيم والعزف على قيثارة الأثير وارتداء الثياب البيضاء، فلم يأت زمنه بعد، ومازال يحمل وصمات وبقعا وعلامات كثيرة جداً فوق جسده الذليل، فهو يحتاج إلى مزيد من الوقت فى بوتقتى حتى يعاد تشكيله فى نيرانى المطهرة، فلا بد أن أحرقه وأسفطه لفترة أطول قليلاً.

يصبح الرهان ضرورة ويخاطر جبريل بنصف مملكته فى هذا التحدى، ومن الواضح أن افتتاحية فاوست لجوته هى مصدر ذلك الموقف. تصل مركبه ويهبط كلاهما ليتفحصا عالم الإنسان. يصلان إلى "مدينة مشهورة" فى فرنسا- ربما كانت باريس - ولم يذكر اسمها من باب من الكياسة، ويعيشان تجارب متعددة يؤثر فيها جبريل ومفستوفيليس على عدد من الرجال والنساء، ويحاول كل منهما أن يكسبهم فى صفه، فمنهم الزانية، وعصابة من قطاع الطرق الذين يقتلون بغرض السرقة، والحسنة التى بدلا من أن تلبى نداء قلبها، تفضل خطيباً غنياً على عاشق فقير. وفى كل حالة يفوز مفستوفيليس، ولكن انتصاره ليس نهائياً، فسرعان ما نرى الزانية تتوب، واللصوص القتلة ينتحرون بسبب تائب الضمير، والحسنة تكفر عن طيشها الذى ينتهى بإراقة الدماء بالانضمام للكنيسة. وتوضح توبة الأثمين أن الإنسانية رغم انحرافات المؤقتة

خيرة أساسا ويخسر مفسستوفيليس الرهان، وتنتهى القصة بتعليق أخلاقى وثناء على الرواية التعليمية.

ومن العبث انتقاد وليم بوش فى موضوع السمات الفنية لعمله عن برومثيوس، فعلى أية حال لقد غرق فى النسيان ولا وجه للانتقاد. ورغم غرابة أسلوبه، ومفرداته غير التقليدية، وأخطائه النحوية، وأحاديثه المملة، إلا أن بوش يقدم ما يصلح أحيانا للقراءة، فبعض أوصافه لها درجة متواضعة من التميز الأدبى، وخاصة عندما يتوقف لوصف المناظر الطبيعية التى يبالغ فى وصفها فى معظم الأحيان.

ومن الناحية التاريخية، فإن مؤلفاته البروميثية تنتمى إلى عصر الأدب البروميثى للقرن التاسع عشر الذى بدأ ب برومثيوس طليقاً للوى مينار، ووصل إلى ذروته فى مسرحية روبرت بريديجز برومثيوس جالب النار، وانحدر فى مسرحية هرقل لجورج كابوت لودج، العصر الذى لم يكتشف فى برومثيوس رمزاً فلسفياً أو دينياً، بل نصيراً للثورة الصناعية. وتشوه تلك المرحلة من التجربة البروميثية حلم شلى عن عظمة الإنسانية خارج الزمان والمكان إلى تأكيد مبتذل على أن العصر الذهبى فى متناول اليد، إذا لم يكن موجوداً فعلاً عن طريق الحضارة الصناعية.

وبشكل موضوعى، يُعبر ذلك الخط الأدبى عن محاولة قرن منبهر بإنجازاته ومدرك تماماً للدلالات الإنسانية للقوى الجديدة التى جندها (مثل البخار والكهرباء، إلخ)، لتزن نفسها فى ميزان التاريخ، ونعيب عليها اليوم اعتدادها بتفوقها وأخلاقياتها.

ويتبع بإحكام تتابع المشاهد عند بوش، والتى تهدف إلى إظهار سلوك الإنسان الطبيعى والإنسان الاجتماعى، مسرحية صندوق باندورا لليساج، ربما عن طريق مسرحية فيلاند باندورا: مسرحية هزلية، وهى محاكاة صريحة لليساج، كما يؤكد ضعف اللغة الفرنسية عند بوش الذى يتضح من خلال تلك العبارات المستحيلة: "مساء الخير سادتى أنساتى"، أن مصادره لا يمكن أن تكون فرنسية، إلا بشكل غير مباشر، وعلى أية حال ليست هناك مساحة عند ليساج وفيلاند للانتصار السهل للخير الذى تميزت به الأعمال البروميثية فى منتصف القرن التاسع عشر.

لونجفلو

(١٨٠٧ - ١٨٨٢)

برومثيوس: ١٨٥٨

إبيمثيوس: ١٨٥٨

ماسك باندورا: ١٨٧٥

-١-

لونجفلو أحد البروميثيين المعاصرين بطريقته الخاصة، فقد تناول تيمة برومثيوس في العديد من مؤلفاته، لكن تعد ماسك باندورا أروع إسهاماته، وله قصيدتان في مسرحية طيور عابرة وهما "برومثيوس أو بعد نظر الشاعر" و"إبيمثيوس أو إعادة تفكير الشاعر"، ينتميان لنوع تافه من الشعر، ومع ذلك فلهما دلالاتهما. ومؤلفاته مثل الأسطورة الذهبية (١٨٥١)، والمأساة الإلهية (١٨٧١)، وهرمس ترسمجستوس (١٨٨٢)، ومارتن لوثر تتناول كلها موضوعات متشابهة وتوضح الشريان الديني القوي الذي يسرى في كل شعر لونجفلو.

كان لونجفلو ملماً بكل الأعمال الأدبية البروميثية الرئيسية في عصره، وبالكثير قبل عصره، وبجانب المؤلفات البروميثية في اللغة الإنجليزية، هناك دليل دامغ على أنه درس بعناية فولتير وجوته وفيلاند وكينييه، ومينار، وهوجو. وفي الحقيقة إن قصة مؤلفاته البروميثية هي قصة تفاعل كل تلك المؤثرات الأجنبية التي امتزجت مع بعضها البعض في عقل من أكثر العقول تميزاً في تاريخ أي أدب. ويعتبر إنتاج لونجفلو مأدبة حقيقة للباحث، ويجب الاعتراف إنه مع كل اقتباساته، يظهر دائماً كشاعر أصيل يتوارى عنده التراث.

وجدت حركة التنوير في نموذجي برومثيوس/منيرفا وإبيمثيوس/باندورا توازياً واضحاً مع قصة آدم وحواء وحادثة السقوط الأول، التي وصفت في أعمال ليساج

وفولتير. وسرعان ما خلف هذا التفسير الديني فكرة برومثيوس كرمز للفنان المبدع، إن النموذج الذي يرسمه بوضوح كتاب حركة العاصفة والقصف، وخاصة جوته في شبابه وبيرون وكينيه. توارى ذلك التفسير الفلسفي مع ضعف الحركة الرومانسية، وحل محله مفهوم ثالث عن برومثيوس كرمز للعالم المبدع، كما عند مينار وروبرت بريدجز، مما عبر عن المشكلة المميزة لمجتمع منتصف القرن التاسع عشر، وهي الوعي الصراع بين العلم والدين. ولم يكن بريدجز قد كتب برومثيوس جالب النار عندما أنتج لونغفلو كتاباته البروميثية، ولكن شعبية مينار أظهرت الاتجاه العام الذي يمكن ملاحظته في أعمال كتاب البروميثية الثانويين مثل ويليام بوش.

ابتعد لونغفلو عن ذلك التفسير الأخير السائد في عصره، وحاول إنقاذ الرمز البروميثي من الفكرة الخاطئة والمبتذلة إلى حد ما، وهي أن المارد يمثل بطل الحضارة أو هو بطل الحضارة الصناعية الذي صار عقيده مستبدة وهزمها، وفي النهاية أعاد بناء العصر الذهبي عن طريق مصالحة سعيدة بين العلم والدين. حاول لونغفلو أن يعيد إلى الرمز قوته الدينية والفلسفية الأصلية، وحقق ذلك بطريقتين تمثلان مرحلتين من حياته المهنية. ففي مرحلة تأثره بحركة العاصفة والقصف اقتبس من كتاب الحركة، وكانت النتيجة برومثيوس وإبيميثوس في طيور عابرة. وفي سنوات نضجه أخذ عن رسل التنوير، وخاصة فولتير، ونتج عن ذلك مسرحيته ماسك باندورا.

وفي برومثيوس لونغفلو لا نضطر إلى إجهاد أنفسنا بحثاً عن معنى المارد، لأنه يظهر لنا بلغة صريحة ومباشرة:

ما هناك إلا رمز مرسوم
للشاعر والرسول والعراف
من خبروا الحزن وقاسوا الألم
حرروا الأمم وصانوا كرامتها
فصاروا ملوكا وقديسين

وقوة المعاناة التي تضيف على المرء مسحة من القداسة شيء مألوف في الفلسفة الرومانسية، وقد تجلت فكرة برومثيوس الفنان/الخالق في الشعر والحقيقة لجوته، ونبوءة دانتي لبيرون، ودعك من بذورها عند سكاليجر وشافتسبري. وتظهر ملازمة

النسر للتجربة البروميثية فى جل أشعار لونجفلو، مما يدل على تأثره بالرومانسية، إلا أنه يطرح رسالة متفائلة، حيث يدعو شعراء العالم أجمع لأن "يرفعوا مشاعلهم المضيئة عالياً. وتتنمى تلك الحكمة البسيطة إلى جيل أكثر تفاؤلاً.
وإبيمثيوس أفضل قليلاً مما يكتبه تلميذ فى مدرسة، مما يبرر سبب شهرة لونجفلو باعتباره كاتب أطفال:

باندورا الجميلة! باندورا العزيزة
لماذا خلقك جوبتر القدير
خجولة مثل ثيتيس، بهية مثل فلورا
جميلة مثل أورورا
وبالرغم من أننى ظفرت بك، إلا أننى أكرهك!

هناك إحساس بالاشمئزاز من امتلاك باندورا، اشمئزاز من روعة الجمال، الأمر الذى يعدّ جديداً على لونجفلو، إلا أن الموضوع الأساسى فى إبيمثيوس هو ضياع حقول الفردوس والأمل فى التوليد وبداية حياة جديدة:

يا ربات الهبات والنعم
رغم ذبول كل الحقول من حولنا
هناك مساحات وفضاءات أرحب
لم تطأها قدم
فلننتقل إليها ونتجول فيها

يدل تذكر ضياع حقول الفردوس على أن لونجفلو يستخدم الأسطورة الإغريقية ليلقى الضوء على موضوعات الكتاب المقدس (الإنجيل والتوراة) فيما يخص سقوط الإنسان والاستعادة المرتقبة للفردوس. ومن الواضح أن حب لونجفلو للطنطنة ولأوزان السهلة المقفاة والمفردات غير الفنية ساهم فى حجب أهدافه الرئيسية، حيث لديه براعة التحدث عن أكثر الموضوعات جدية سالكاً أبعد الطرق عنها، أشياء التى لو قرأناها عند

بيكون لقلنا إنها فلسفة عظيمة ولو قرأناها عند جوته لوصفناها بأنها شعر عظيم. إنه متأخر عن زمنه بكثير.

وقد عبر عن نفس المشاعر بعد سنوات في ماسك باندورا، ولم يضيف جديداً لموضوع برومثيروس، عدا أنه ربما أنقذ الأسطورة من التحوير الذي أحدثه معاصروه حين رأوا فيها سنداً جديداً لفكرة التقدم. فقد رأى فيها دليلاً غابراً على فكرة السقوط، وهي كذلك بالفعل. وعلى المستوى الفني لا بد من إنصاف لونجفلو، فرغم أخذه الكثير عن فولتير إلا أنه صحح أخطاء فولتير فيما يخص الأسطورة، فنبد النظرية الأفلاطونية الجديدة الفاسدة، القائلة بأن باندورا من خلق برومثيروس، وعاد إلى رواية هسيود بأن باندورا هبة كل الآلهة لإيمثيروس.

وأكثر ما يميز أعمال لونجفلو أن مؤلفاته عبارة عن نسيج رائع من مادة مستعارة يمزج فيها بين فولتير وجوته ومونتى وفيلاند وبيرون وكينيه، وتحاك جميع المؤثرات المتباينة في كيان ماسك متميز خاص بلونجفلو، لا يشبه أصوله الأدبية التي استمد منها لونجفلو مادته. وليس هناك شعراً فياضاً أو دراما مسيطرة على طابعه الفني، بل هناك فقط تصميم فني يمزج فيه لونجفلو بين المواد المتباينة ويهبها طابعا جديداً.

- ٢ -

ويأتى تناول لونجفلو الأساسى لتيمة برومثيروس فى مسرحية ماسك باندورا، وهى فى الحقيقة تناول لتيمة إيمثيروس، وهى محاولة ناجحة، ويرجع نجاحها جزئياً إلى البناء الماهر التلقائى للماسك كشكل فنى. وفى هذه المرة الشعر مرسل ومرصع بالزخارف الكلاسيكية، كما تختفى النزعة الغنائية لبحر التروكيه ويحل محلها إيقاع أهدأ وطرق أقل حدة فى التعبير.

وماسك باندورا سلسلة من المشاهد القصيرة للغاية، تبدأ بهفستوس فى ورشته وهو يتفحص - مثل بجماليون - تمثال باندورا الذى انتهى منه لتوه، ويعبر عن إعجابه بفتنتها الطاغية، وفى ذلك يتبع أستاذ اللغات الحديثة رواية هسيود بدقة.

كما يراعى التقليد الإغريقى بعدم ظهور زوس على خشبة المسرح، فنسمع فقط صوته الذى يعد ببعث الحياة فى باندورا، وتهب رياح عاتية فتهدى ورشة هفستوس، وتستنشق المرأة الأولى نفحة من روح الإله، وبينما تهبط من على قاعدة التمثال تحيها جوقة ربات الرشاقة الثلاث أجلائيا وثاليا وأوفروزينا.

ويتطور الحدث عندما يقود هرمس باندورا إلى برج برومثيروس فوق جبل القوقاز،
ونرى برومثيروس بمفرده مستعداً نفسياً لمشهد الابتلاء العظيم.

أسمع بوق أليكتريون
معلنا طلوع الفجر، فما هي النجوم تتوارى
وتمتلئ كل السماوات بالنبوءات والطواع السيئة
وفى الليلة الماضية ذات اللون الأحمر القانى
رأيت كرونوس العظيم يصعد،
والهلال يغرق وسط الضباب،
كما لو كان المنجل الذى قذفت به يده القاتلة بعيداً
أسفل المنحدرات الغربية،
أى شر تخططين له تدبيرين
يا أيتها الآلهة الخالدة؟

يستغل لونجفلو التعاطف المفعم لعناصر الطبيعة فى المأساة الوشيكة، وكذلك دورة
ميلاد أفروديت الزاخرة التى يلمح إليها بمهارة.

ولكن باندورا لا تستطيع أن تغزو برج برومثيروس المنعزل، فتبقيها "يد خفية باردة"
عند عتبة البرج، تنظر إلى المارد متألمة، بينما "يجلس بلا حركة ولا أحاسيس ولا رفيق،
يداعب لحيته" وهى صورة عشوائية لبرومثيروس مستمدة بلا شك من باندورا لجوته، إلا
أن الترفع المتقلب لبرومثيروس عند جوته يتحول عند لونجفلو إلى ترفع رزين.

وعندما يقدم هرمس باندورا إلى برمثيروس، تعلق بأسلوب غاية فى التهذيب أنها
تعرفه بالفعل لأن شهرته طبقت الآفاق: "من ذا الذى لا يعرف برومثيروس العطوف؟"
وعندما يخبر هرمس برومثيروس أن باندورا هى هبة الآلهة له كرمز للتصالح، يقول لابد
أنها خدعة صنعها الآلهة ليدمره تدميراً كاملاً، لأنه لم يسبق للآلهة إبداء نوايا حسنة
تجاهه. وهكذا يرفض العرض ويطرد العذراء بوقاحة، مما يؤذى مشاعرهما، فتستدير
إلى هرمس قائلة: "هيا نذهب، فلن أبقى".

ولم يُضع هرمس وقتاً، وأخذ باندورا مباشرة إلى بيت إبيمثيوس الذى أمطرها بسيل من التغزل بجمالها ما إن وقعت عيناه عليها. إنها حالة حب من النظرة الأولى، ويطلب إبيمثيوس يدها فى الحال، فتقول باندورا "أنت لا تعرفني" فيرد إبيمثيوس بتودد "ربما أعرفك افضل مما لو كنت عرفتك منذ زمن أطول، ومع ذلك أشعر أننى أعرفك وأبحث عنك دوماً وها أنا عثرت عليك الآن، أه لقد طال انتظاري". وعندما ترد باندورا عليه بمجاملة مماثلة، يصل لونجفلو إلى أوج عبثه:

باندورا: ياله من بيت جميل! الجو هادئ ومريح هنا، وكل ركن من هذه الغرف العديدة يبدو كما لو كان يمد يد الترحاب.

إبيمثيوس: إنه لا يبدو فقط، بل هو كذلك بالفعل المنزل ورب المنزل طوع يمينك.

أفكار الطبقة المتوسطة فى المصداقية والقيمة الحقيقية تبدو سخيفة عندما ترتبط بالعواطف العالمية لأول زوجين، على كل تعقد الصفة ويتخذ إبيمثيوس من باندورا زوجة له.

فى أحد أركان منزل إبيمثيوس ترى باندورا الصندوق الغامض وتساءل عن محتوياته، فيخبرها إن الآلهة منحته إياه وأمرته: "لا تفتحه"، وينصحها بأن تكبح جماح فضولها. وفى نفس الوقت، يترك برومثيوس برجه فوق جبل القوقاز، ويتوجه إلى حديقة إبيمثيوس، وينادى على أخيه الذى يأمر باندورا أن تسرع بالتوارى كى لا يراها برومثيوس، مما يدل على أن إبيمثيوس بدأ بشعر بالذنب لقبوله باندورا، فلهذه شىء يخفيه عن برومثيوس الذى يمثل ذاته العليا. ورغم ذلك يلمحها برومثيوس ويستجوب إبيمثيوس، فيعترف بكل شىء، ويعاتب برومثيوس إبيمثيوس، فيذكره بأسلافه المردة، بينما يبرر إبيمثيوس ضعفه الطبيعى ويقول إنه ورث هذا الضعف من جانب أمه (جايا - تيميس). ويأخذ برومثيوس أخاه للتمشية على قمم جبال القوقاز الثلجية حتى يبرأ من الحب.

وعندما تجلس باندورا بمفردها فى بيت إبيمثيوس تفتن بالصندوق، وتراودها الرغبة فى أن تفتحه. ونجد تمهيدا شعريا بارعا لمشهد الابتلاء هذا، تغفو فيه باندورا، ويهمس جوقة الأحلام من البوابة العاجية فى أذنيها بنبوءة سقوط الإنسان:

أنتم يا حراس النوم، هباء تحرسون البوابة العاجية
هباء تبالغون فى الحراسة إلى أن يغلبكم النوم
رغم أن الباب يبدو مغلقاً، إلا أنكم لا تستطيعون
أن تسجنوا الأقدام الخيالية للأحلام خلف الجدران
من قاع تارتاروس المظلم استدعتنا ربات القدر
لنهمس فى أذن التى تغط فى النوم
بحكاية تروّح على نيران رغبتها المحمومة
فى أن تعرف السر الذى احتفظ به الآلهة.
وتلك الرغبة يلهمها غضب الآلهة أنفسهم
لتبتلى الجنس البشرى بالشرور المتنوعة
حتى يسود المرض والألم الأرض قاطبة
ولا يعود العصر الذهبى أبداً بعد اليوم.

تستيقظ باندورا وتقترب من الصندوق، وتناجى نفسها لبرهة، ويحتدم فى نفسها
الصراع بين حظر فتح الصندوق و"رغبتها فى معرفة الخير والشر" مثل حواء فى
الكتاب المقدس، وفى النهاية تقرر: "لن أتردد بعد الآن، سأفتحه وأعرف ما إذا كان فيه
خيراً أم شراً، حياة أم موتاً، سيتضح كل شيء فى الحال". وهناك مرايا فى كل جنبات
القاعة تعكس تصرفها المخزى آلاف المرات. تفتح الصندوق، وبينما يزداد خفقان قلبها،
يتسارع إيقاع المسرحية كذلك، وتجيب جوقة الأحلام من بوابة البوق:

نعم، سيتضح كل شيء فى الحال!
لقد قُدر كل شيء بالفعل،
والسر الذى عهد به يوماً
ليحفظه المارد يتطاير
الآن بعيداً ولسافات شاسعة
يتكشف فى كل مكان
ليقلق البال، ويمل القلوب رعباً.

حمى فى القلب والعقل،
والحزن والوباء والألم
وأنين الهم والضحك الهستيرى
جميع الشرور التى
ستبتلى الجنس البشرى وتنغص حياته
كلها تطايرت فى الهواء
من غرف سجنها؟
ولم يتبق إلا الأمل

وتسقط باندورا فاقدة الوعى على الأرض، بينما يتصاعد الضباب الكثيف من الصندوق مثل جن خاتم سليمان، بينما تدل ثورة الطبيعة فى الخارج على أن الطبيعة تعكس مدى بشاعة ذلك الجرم.

وتنتهى المسرحية فى حديقة إبيمثيوس الذى يعود تندهه "هواجس" و"توقعات بكارثة مروعة" تثقل صدره. ولا تستطيع باندورا أن ترفع عينيها خجلاً وتعترف بالذنب وتطلب العقاب: أن يهجرها إبيمثيوس أو يقتلها، أو يصعقها غضب السماء. مع ذلك يجيب إبيمثيوس فى جلد وصبر على الشدائد: "لم يقل حبى لك بسبب ما حدث، وما لا يمكن الرجوع عنه"، بل يجد نفسه متعلقاً بها بصورة أكبر بعد ارتكابها الخطيئة الأولى، ويفسر هذا التطور بقوله: "لقد قربتك شدة ضعفك منى، ومن الآن فصاعداً سيتمزج حبى بالشفقة، وتقل عبادتى لك". يقبل إبيمثيوس طوعاً الاشتراك فى المسئولية عما فعلته باندورا، وبينما تترك باندورا نفسها لنوبة من الحزن واليأس، يذكرها إبيمثيوس أنه مازال لديهما الأمل فى قاع الصندوق، وأنه مازال من الممكن مع "الشباب والأمل والحب بناء حياة جديدة على أنقاض الحياة المدمرة، وجعل المستقبل أجمل من الماضى، فيظهر الماضى كحلم مزعج". والدرس الذى تستخلصه باندورا، بالرغم من تفاؤل زوجها، هو أنه "فقط من خلال عقابنا على أفعالنا الشريرة، ومن ثم معاناتنا، نصالح الآلهة الخالدين ونصالح أنفسنا".

يأتى التأكيد على هذه الفلسفة من جوقة الإيرينيات، [ربات الانتقام، وذلك اسمهن عند الإغريق، فى مقابل الفوريات عند الرومان]، اللاتى يسمين خطأ الأومينيات، حيث

يبدين الرأي الأخير فن الخطيئة الأولى من خلال ثلاث مقطوعات شعرية تلخص فلسفة
القوة التطهيرية للألم:

لن تهرب أرواح مثل تلك أبداً من الأومينيات
بنات الليل ونهر أخيرون المظلم!
مشاعلنا متوهجة لا تنطف
وسياطنا متحفزة تسع الهواء
فتصدر أصواتا تتم على مدى التعذيب القادم.
فليمر الزمن كيفما يشاء
فلن يرجع الروح التي لوثتها الخطيئة
إلى حالتها الأولى؛
لأن كل إثم يحمل بداخله
بذور العقاب والألم الخالد
لن يستعاد ما ضاع أبداً
إلا إذا طهرت هيلوس الأرواح الآثمة بنيرانها السماوية
عندئذ يستعاد ما ضاع
وتبدأ حياة جديدة
مفعمة بالعواطف النبيلة والرغبات السامية

استخدم لونغفلو ماسك باندورا للتعبير عن معتقداته البروتستانتية الأساسية،
خاصة اعتقاد لوثر وكالفن باستحالة استئصال الخطيئة الأولى وضرورة اللطف الإلهي
والعودة إلى الإيمان التام بالإله. ونجد كل ذلك فيما يلي: "فليمر الزمن كيفما يشاء، فلن
يرجع الروح التي لوثتها الخطيئة إلى حالتها الأولى"، و "لن يستعاد ما ضاع أبداً إلا
إذا طهرت هيلوس الأرواح الآثمة بنيرانها السماوية".

جاءت المؤثرات الأساسية فى ماسك باندورا من فولتير وجوته، وكان تأثير فولتير أكبر حيث نجد أثره فى معظم المواقف الأساسية فى المسرحية، وكذلك فى شكلها كما فهمه لونجفلو ومارسه.

ومن مسرحية باندورا لفولتير، استمد لونجفلو تنسيق المشاهد الغنائية القصيرة فى بنية درامية كاملة قد تكون أولاً تكون القاعدة الأساسية فى شكل الماسك، على الأقل كما نجد ذلك الشكل عند شعراء مثل ملتون وبريدجز.

والأهم من ذلك أن لونجفلو تبني رأى فولتير القائل بأن برومثيروس يرمز لآدم، وباندورا لحواء، والنموذج الهلنسى كله يوافق قصة سقوط الإنسان كما وردت فى التوراة. وليست تلك الفكرة واضحة تماماً فى أعمال مدرسة العاصفة والقصف التى تميل إلى رؤية برومثيروس كرمز للقوة الخلاقة، سواء كان ذلك على المستوى الكونى أم المستوى الإنسانى (الفنان/الخالق)، وقد رأينا أننا أنفاً أن فولتير مصدر تلك الفكرة الرومانسية. وعندما أراح لونجفلو إبيمثيروس من مركز الصدارة فى المسرحية، تمكن من خلق نموذج يلعب فيه برومثيروس دور آدم المخطئ والقوة الخلاقة المبدعة فى أن.

وبينما يقبل لونجفلو الخطوط العريضة عند فولتير يرجع الأسطورة إلى نقائها الأصلية كما وردت عن هسيود، فيفصل النموذجين، ويطور التيمتين (سقوط الإنسان/إبيمثيروس ومعاناة الخالق) منفصلتين عن بعضهما بعضاً، وإن ارتبط كل منهما بالآخر عن طريق الصلة الطبيعية فى أن برومثيروس هو الذات العليا لإبيمثيروس.

وتبدأ المسرحية عند كل من فولتير ولونجفلو بخالق باندورا وهو يتأمل مخلوقته، وهو برومثيروس عند فولتير وهفستوس عند لونجفلو، والإرشادات المسرحية واحدة تقريباً عند كليهما، والتيمة العامة أن صنع التمثال أنجز بالفعل، لكن مازال هناك شيء مفقود.

لونجفلو

- ١ -

هفستوس (واقفا أمام تمثال باندورا): لست مصنوعة من الذهب
كعرش هيرا ولا من الحديد كصواعق زوس مطلق القدرة ولا
مثل أعمالى الأخرى التى صنعتها بيدي فى لمنوس أو الأوليمب
وإنما مشكّلة من الطين الطرى...

صوت زوس: هل انتهيت من عملك يا هفستوس؟

هفستوس: نعم انتهيت!

صوت زوس: لن ينتهى حتى أنفخ نسمة الحياة فى منخيرها،
وتتحرك وتتكلم.

(ماسك باندورا، ١)

فولتير

المشهد الأول

(برومثيوس والجوقة، وباندورا مستلقية على أريكة): صنع يدي،
الجمال البديع الذى ولد على يدي، أناديك هباء، فلا تسمعين لى
صوتا: أيا باندورا، لا تحسين بحبى ولا تشعيرين بسحرك الفتان
(باندورا، المشهد الأول)

وبمجرد أن تدب الحياة فى باندورا عند فولتير، تجلس بجوار نافورة تتأمل جمالها
الذى ينعكس فى المياه الشفافة، بينما تقارن ثاليا عيني باندورا لونجفلو بالغدير
الصافى المتالكى.

لونجفلو

ثاليا: يا له من وجه جميل وشاحب، يا لتلك العينين الجميلتين
ذات الزرقة السماوية صافية مثل مياه غدير تتدفق شفافة
وضحوك فى شمس الصيف! (ماسك باندورا، ١)

فولتير

باندورا: يا إلهي! هل هذه صورتى التى تتراءى على الماء أمامي؟ بلور هذه المياة مرآة السماوات!... (باندورا، ٢)

واستعار لونجفلو من فولتير فكرة أنه بالنسبة لإبيمثيوس المفتون لم يحضر هرمس باندورا، بل أحضرها إيروس، فعند فولتير، كانت باندورا تطلق ربات الرلاشاقة الثلاث على باندورا "ابنة الحب" ونجد صدى لذلك فى المشهد السادس من ماسك باندورا، بعنوان "فى الحديقة"، حيث يُسمع أول زوجين صوت الحب مثل اللازمة المغربية.

ويمهد كل من فولتير ولونجفلو للسقوط بنبوءة، ففى الفصل الأول عند فولتير، تحذر نمسيس برومثيوس من الكارثة الوشيكة من خلال كلمات توحى للونجفلو بجوقة الأومينيات فى نهاية المشهد الخامس، وكذلك جوقتى الأحلام من البوابة العاجية وبوابة البوق:

لونجفلو

زيفيروس: اخرج من كهوفك المظلمة والعميقة يا بن إربوس والليل، كل ما تحس به وتراه يظهر فى بهجة الأحلام الناعمة وسكون النوم! انصب كل حراسك الصامتين ليسدوا طريق البوابة العاجية ويحرسوها، ويعدوا أحلام القدر الشريرة، ويسجنوا الزيف والكراهية الجهنمية داخل زناناتها، لكن افتح بوابة البوق على مصراعيها حتى تنهض أحلام الحقيقة الجميلة كالكوكب بعيونها المتألقة وكل النبوءات العجيبة ورؤى الصباح (ماسك باندورا، ٧)

فولتير

نمسيس: إرتعد، إرتعد خوفا على نفسك ولتخش عودتنا ولتخش باندورا والحب اللحظة الحاسمة آتية حتما فى أعقابك سوف نطلق شياطين الصراع من معقلها ونفتح أبواب الهلاك على مصراعيها إرتعد، إرتعد خوفا على نفسك

برومثيوس: لماذا تطلقون أعداء الطبيعة من عقالهم، من غياهب هذا الليل المظلم، في هذه البقاع السعيدة تظللها سماوات حانية؟ ليت العماء الأبدى يقيم بيننا سدا صلدا لا يخترق (باندورا، الجزء الأول).

يتبع لونجفلو فولتير بعناية شديدة، ويقتبس رمز فتح "أبواب الهلاك"، لكنه لا يستقى منه البوابة العاجية التي تسمح بدخول الأحلام الشريرة، ولا بوابة البوق التي تسمح بدخول أحلام الأمل، فيستمد لونجفلو ذلك من أصله الحقيقي في السطور الأخيرة من الكتاب السادس من الإنيادا:

يعطي الحلم اسمه لبوابتين: الأولى بوابة البوق كما يقولون، ومنها تخرج أطياف صادقة بسرعة إلى النهار، والأخرى تتألق بوميض عاجي، ومنها يرسل بلوتو أحلاما خادعة (الإنيادا، الكتاب السادس).

تترك هاتان البوابتان مفتوحتين على مصراعيها أثناء النوم، فهما بوابتا الليل، وأدرك لونجفلو الطبيعة الأصلية للرمز، واستفاد من تطوير فولتير، فاستدعى حراس النوم ليغلقوا بوابات الجحيم أثناء نوم باندورا.

عند فولتير، يعيش برومثيوس وباندورا في الحقول السعيدة أو حقول الفردوس، أما عند لونجفلو فيعيش إبيمثيوس وباندورا في "الحديقة"، وفي كلتا الحالتين يمثل ذلك موقع العصر الذهبي.

استعار لونجفلو عدة صور متناثرة من فولتير، فمثلا تقول الإرشادات المسرحية عند فولتير: "يخرج جوبيتر من سحابة" (باندورا، ٣)، وتتحول عند لونجفلو إلى: "هناك سحابة بيضاء بياض الثلج تبخر في الأثير البديع وما هي إلا زوس القدير" (ماسك باندورا، ٤). كما استعار لونجفلو الفصل الخامس من باندورا لفولتير كاملاً، وفيه يحذر برومثيوس باندورا من فتح الصندوق، قبل أن يتركها ليخفف معاناة المردة المقيدتين، وأثناء غيابه تزورها نمسيس وتحرضها على عصيان أمر مولاها. وفي غياب إبيمثيوس عند لونجفلو (ورثبه لونجفلو بأن جعل برومثيوس يأخذ إبيمثيوس للتمشية) تفتح باندورا الصندوق أيضاً.

لونجفلو

باندورا: يا له من كنز هنا! فى هذا الصندوق السنديانى ذى الرسومات المنحوتة والمرصع بالذهب، إنه متعة للناظرين! ترى ما الاختيار والصندوق ملىء بالأشياء الثمينة التى خبأتها داخله؟

إيمثيوس: لا أدري، إنه لغز

باندورا: ألم ترفع الغطاء أبداً؟

إيمثيوس: الآلهة يحرمون ذلك ليبقى سرهم مخبأ إلى الأبد بعيداً عن أعين البشر لا تحاولي أن تعرفي ما يخفونه عنك حتى يكشفون عنه بأنفسهم

باندورا: كما تشاء

(ماسك باندورا، الفصل ٥)

فولتير

باندورا: تريت لحظة، وتطلع إلى المغانم العظيمة. فلنفتح هذه الهدية الرائعة، هدية كبير الآلهة

برومثيوس: ماذا تفعلين؟ للأسف! صدقيني، أنا أخشى كل ما يرد من غريمى وليست عنايته الغربية بنا إلا فخا جديدا يعده لك الآلهة

باندورا: حسنا! كما تشاء لابد من إرضائك.

(باندورا، الجزء)

من الواضح أن فولتير ولونجفلو يصفان الموقف بنفس الطريقة، فالفضول والتحرير والخضوع متواجدين عند كليهما، والاختلاف الوحيد أن فولتير يتبع التراث الإغريقي، فى حين يتبع لونجفلو التراث العبرى فيما يختص بموتيفة التحريم. بالمثل، عندما تسمع باندورا إغراءات جوقة الأحلام، توقظها الرغبة من نومها، وتقرر فتح الصندوق. وفكرة الضباب الذى يتصاعد من صندوق باندورا عندما تفتحه، بدلاً من آلاف الشرور المجنحة، يدين بها لونجفلو لفولتير الذى استمدتها بدوره من كالدبيرون.

لونجفلو

(ترفع الغطاء، ويتصاعد ضباب كثيف من الصندوق ويملاً
الحجرة، فتسقط باندورا على الأرض فاقدة الوعي) (ماسك
باندورا، الفصل ٧)

فولتير

(تفتح الصندوق، ويخيم الظلام على المسرح وتسمع ضجة من
تحت الأرض)
باندورا: ما هذه الأبخرة الكثيفة الفظيعة التي تنزع ثوب النهار
في عيني وتشل كل حواسي
(تظهر نمسيس، باندورا مغشى عليها على بساط من العشب)
(باندورا، ٥)

وعندما يعود إبيمثيوس إلى باندورا، ينقل لونجفلو وصف لقائهما عن فولتير حرفياً.
فعند كليهما، ردود الفعل متطابقة والتوسلات متماثلة، كما تتماثل آمال الخلاص في
المستقبل.

فولتير

(١) باندورا: آه! أنا غير جديرة بك، خسرت الدنيا، وارتكبت
جريمة في حق زوجي.
(٢) أنزل بي عقابك، فما حل بنا من صنعي. اضربني!
برومثيوس: أأنا أعاقبها!
باندورا: اضربني! أخلق هذه الحياة الشنيعة التي منحتها
السعادة في ذلك اليوم الذي أدين به لك.
(٣) جوقة الحوريات: أيها الزوج الحنون، امسح دموعها، الطف
بكل هذا الجمال إن رقتها وهشاشتها لن تعدل جمالها.

برومثيوس: ماذا! بالرغم من رجائي لك وتأكيدك لى بطاعتي
فتحت ذلك الصندوق؟

باندورا: إله قاس، سحرني وأوقع عقلي الضعيف فى الغواية
لفضوله الزائد، يا لها من سذاجة قاتلة! كل شرورنا وألما
خرجت من هذه الهدية المقوتة، كل المصائب أتت من باندورا
التعسة.

(٤) الحب (هايطا من السماء): كل الخيرات ملكك، فالحب بقى
لك سأسارع من أجلكم القدر القاسي. قد منحت البشر
الوجود، ولن تطالهم التعاسة يوم لا يدينون لسلطان غير
سلطاني (باندورا، الجزء ٥)

برومثيوس وباندورا: السماء تجمع علينا الشرور والمخاوف
ورعب الموت. سنعانى معا ولن يكون هذا عذابا. (باندورا،
الجزء ٥)

لونجفلو

باندورا: آه يا إبيمثيوس، لن أجرؤ بعد اليوم على رفع عيني فى
عينيك أو أسمع صوتك، لأننى لم أعد جديرة بحبك
إبيمثيوس: ماذا فعلت؟

(٢) باندورا: لا تسامحني، بل اقتلني
إبيمثيوس: ماذا فعلت؟

باندورا: أننى أدعو على نفسى بالموت لا الغفران
إبيمثيوس: ماذا فعلت؟

باندورا: لا أجرؤ أن أتكلم عن ذلك

إبيمثيوس: شحوبك وصمتك يخيفاني!

(٣) باندورا: لقد جلبت اللعنة والدمار على البيت! لقد تحدى
قلبي الوحي الذى يحرس السر القاتل، ورفعت يداى غطاء
الصندوق الغامض!

إبيمثيوس: إذن ضاع كل شيء، لقد ضعت بالفعل

(٢) باندورا: إننى أدعو على نفسى بالعقاب لا بالصفح

إبيمثيوس: إن الخطأ خطأى ولا خطأك، وسوف يحل بى غضب
الآلهة، لأننى أفشيت سرهم عندما قلت فى ساعة مشئومة أنه
سر، عندما تركتك فى ساعة مشئومة بمفردك لهذا الابتلاء...

باندورا: لا تشفق عليّ، فالشفقة مذلة أحببني واقتلني

إبيمثيوس: باندورا الجميلة! أنت مازلت إلهة!

باندورا: أنا امرأة والشيطان المتمرد فى طبيعتى الذى جعلنى
أتحدى الآلهة يثور على الشفقة والعطف، دعنى أموت،

(٤) هل تبقى لى شيء آخر؟

إبيمثيوس: نعم هناك الشباب والأمل والحب لبناء حياة جديدة
على أنقاض الحياة التى ضاعت، لجعل المستقبل أجمل من
الماضى، والماضى كأنه حلم مزعج (ماسك باندورا، الفصل ٨)

(٥) باندورا: فلتصبوا أيها الآلهة جام غضبكم عليّ.

إبيمثيوس: عليك وعليّ، لم يقل حبى لك بسبب ما حدث وما لا
يمكن الرجوع عنه (ماسك باندورا، ٨)

إذا كان لونجفلو يدين بشخصيتى إبيمثيوس وباندورا لفولتير، فانه يدين بشخصية
برومثيوس لجوته، وذكرنا أنفا كيف تم إحياء تأويل بيكون لبرومثيوس كنموذج
للفيلسوف القوى الزاهد المكتفى بذاته، وتأويله لإبيمثيوس كنموذج لرجل ضعيف يبحث
عن المتعة ولا يحتاط للمستقبل فى أدب حركة العاصفة والقصف تحت مفهومي الفنان
المبدع ورجل المواقف المبدع. وربما اقتبس لونجفلو من بيكون بشكل مباشر، لكنه
استخدم بالتأكيد جوته كمرجع أساسى له، ولا بد أن د. بول لوران تناول عمل لونجفلو
البروميثى ببعض الإهمال عندما كتب فى عمله القيم مصادر أعمال لونجفلو (باريس،
لاروز ١٩١٣): "يمكننا أن نضيف فى النهاية أن ماسك باندورا ترتبط من بعيد
بمسرحية برومثيوس لجوته". فقد اقتبس لونجفلو من جوته أكثر مما يرى بول لوران.
وسيجانينا الصواب إذا صدقنا قول لوران: "برومثيوس و إبيمثيوس وكل القصيدة
الحوارية ماسك باندورا يستندون إلى رواية هسيود". فهسيود مجرد مؤثر من المؤثرات
العديدة التى أثرت فى لونجفلو، وفيما يلى صورة كاملة لبرومثيوس عند لونجفلو، وهى
ليست مستمدة من هسيود، بل من بيكون عن طريق جوته:

حاول بشكل موجه وأبتلى بشكل موجه،
ولم يعف من الآلام؛
فى كفارة محاولته،
وصرامة ألمه،
غالباً ما خدعته الأوهام
وغالباً ما فزع وانهزم
فى المهام المراد إتجازها
سيصل إلى أعلى شيء
بالكد، وإنكار الذات

أنها شخصية برومثيوس عند بيكون فى حكمة القدماء، كما طورها جوته فى الشعر
والحقيقة وبرومثيوس وباندورا. وسمات الشخصية البروميثية التى أكد عليها جوته
هى الثراء المعنوى للفنان المبدع، واكتفائه بذاته لدرجة العمل فى عزلة كاملة عن الآلهة
(السلطة القائمة، التقاليد)، ورفعته بالكد والصراع:

لونجفلو

(١) برومثيوس: فى بداخلى كل ما يشتهي القلب؛ الجمال
المثالى الذى تشكله الملكة الإبداعية للعقل آلاف الأشكال الأجمل
من الواقع، أفكارى رفاقي، وخططى وأعمالى وطموحاتى
أصدقائى الوحيدون (ماسك بانورا، الفصل ٣)
(٢) لاخيسيس: بالكد وإنكار الذات سيصل إلى أعلى شيء
(ماسك بانورا، الفصل ٣)

جوته

(١) برومثيوس: هنا عالمى وكونى، هنا أشعر بكيانى، هنا جميع
رغباتى تتجسد فى أشكال محسوسة. روحى ممزقة آلاف

الشظايا، إلا أنها سليمة معافاة فى أبنائى الأعزاء
(برومثيوس ١).

(١) تأثرت بالغ التأثر بأسطورة برومثيوس الذى اعتزل الآلهة
واعتكف فى ورشته ليخلق مخلوقات تعمر الكون؛ فقد وجدت
فيها الدليل على أن كل الإنتاج العظيم يولد فى الوحدة (الشعر
والحقيقة، الفصل ٣).

(٢) برومثيوس: بالنسبة للإنسان الصادق، يكمن العيد الحقيقى
فى العمل (باندورا)

احتفظ لونجفلو بالصور المميزة لبرومثيوس كالإله الأكبر للحدادين بدلاً من
الخزافين، الصورة التى رسمها جوته فى باندورا، وذلك فى عبارات مثل "تعال معى إلى
برجى فوق جبل القوقاز، سترين هناك كير الحدادين فى الكهوف المرتفعة المفيدة
للإنسان، وتذوقى المتعة التى تنبع من العمل" (ماسك باندورا، الفصل ٦). كما أن تتابع
شخصيات سيزيف وتانتالوس وإكسيون عند لونجفلو مأخوذ عن جوته:

فى محاولات دائمة لا طائل من ورائها، يدحرج سيزيف حجزه
لأعلى الجبل! وتانتالوس المغمور فى النافورة لا يتذوق الماء الذى
لا ينضب! وعبر العصور تزداد الآلام التى توجع إكسيون مع
الحركة المتواصلة لعجلته التى تعذب إكسيون ضحيتها (ماسك
باندورا)

وعند جوته:

والحقيقة أنه فى شجاعة كل هذه السلالة: تانتالوس وإكسيون
وسيزيف وجدت مقدساتى" (الشعر والحقيقة، قارن، الأوديسا
الكتاب ١١)

والصور الأخرى التى استعارها لونجفلو من جوته تدل على أنه درس جوته جيداً.

لونجفلو

باندورا: إننى امرأة والشيطان المتمرد فى طبيعتى الذى جعلنى
أتحدى الآلهة يثور على الشفقة والعطف (ماسك باندورا، ٨)
برومثيوس: أنت تنحدر من سلالة المردة ولديك قوة المردة
والملكات التى تجعلك إلها، وتجلسن هنا مثل هرقل وهو يغزل
نسيج الكتان لأوفالا بينما تضربه بصندلها (ماسك باندورا، ٦)
برومثيوس: أنت تأوى فى بيتك ضيفاً خطيراً
إبيمثيوس: من يحبهم الآلهة يتشرفون باستضافة هؤلاء
الضيوف (ماسك باندورا، ٦)
ثاليا: يا للشعر الذهبى مثل كنز البخيل يفيض فى غزارته عن
الحد! (ماسك باندورا، ١)

جوته

(١) برومثيوس: لا يصح لما يحدث أن يبدو شيئاً غريباً للناس
إنه يوضح الأمور للمردة فى رسالة من قبل الآلهة. (باندورا)
(٢) برومثيوس: لا تستسلم للانهيبار يا أخي، فأنا أراك تتحلل
بصورة أليمة تذكر سلالتك السامية وعمرك المديد! (باندورا)
(٣) برومثيوس: هل أخفيت فى ملجئك تلك الروح الخطرة؟
إبيمثيوس: السماوية ابنة الآلهة! إنما أردت تجنب الصراع
المريز بين الأشقاء. (باندورا)
(٤) إبيمثيوس: هذا المأوى الإلهي، لم يستطع الشعر أن يقهره،
الشعر الغزير المتحدى، والبنى المجعد، فى خصلة متوهجة
تناثرت من قمة الرأس. (باندورا)

والأهم من كل هذه التشابهاة الصغيرة، واقعة هرمس عندما قاد باندورا لأول مرة
إلى برج بروميتوس، وعندما لم يوفق مع المارد توجه إلى بيت إبيمثيوس. يدين لونجفلو
بتلك الواقعة التى تضى الحيوية على ماسك باندورا، لمسرحية باندورا لجوته، كما يدين

بدرجة كبيرة لـ"التصدير الذي لا يخلو من فائدة" لمسرحية برومثيوس لونتلي. وعند جوته يكتشف برومثيوس - البعيد عن أخيه بسبب قطيعة طويلة لرفض إبيمثيوس الاستماع لنصيحته بطرد هبة الآلهة - أن إبيمثيوس له بنت من باندورا اسمها إبيميلييا، فيسأل برومثيوس "لماذا أخفيت عني بهجتك كأب يا أخي؟ فيرد إبيمثيوس "أيها الرجل العظيم، لقد كنت بعيدا عن قلبي"، فتأتى الإجابة "ألم تكن هي السبب، التي لم أستقبلها؟"، فيرد عليه إبيمثيوس: "هي التي طردتها أنت فتزوجتها أنا" (باندورا). ويورد مونتلي هذه الواقعة بالتفصيل:

ثم زينتها ربات الرشاقة الثلاث واصطحبها عطاردا لتقدم له مهرا صندوقا من الذهب ويتخذها زوجة. فرفض برومثيوس تلك الهدية متوجسا من اليد المريبة التي قدمتها له. ولكن الأبله إبيمثيوس الذي كان قد دمر الجنس البشرى أول مرة بخراجه المشئوم، دمره مرة ثانية بزواجه من باندورا ورفع غطاء الصندوق (ترجمة د. سلامة سليمان عن الإيطالية)

ومن حوار في المنام مع برومثيوس لفيلاندا يأخذ لونجفلو الموضوع الرئيسي لـ ماسك باندورا، أن الدورة الهلنسية تصف السقوط الأول وضياح العصر الذهبي. وذلك التأويل أكثر وضوحاً عند فيلاندا من فولتير، إلا أن التطابق اللفظي يدل على أن لونجفلو اقتبس من فيلاندا مباشرة:

لونجفلو

إبيمثيوس: سوف يحل بي غضب الآلهة، لأنني أفشيت سرهم،
عندما قلت في ساعة مشئومة إنه سر، وعندما تركتك في ساعة
مشئومة بمفردك لهذا الابتلاء. (ماسك باندورا، ٨)

فيلاندا

...عندما فتحه برومثيوس في ساعة مشئومة... (حوار في المنام
مع برومثيوس)

واستعار لونجفلو من بيرون افتتاحية مسرحية برومثيوس:

بيرون

ما جزاء رحمتك؟ معاناة صامتة شديدة الوطأة؟ الصخرة
والنسر والأغلال (برومثيوس)

لونجفلو

برومثيوس: ...لقد أهديت للإنسان النار وكل لوازمها، وكانت
مكافأتى الصخرة والنسر (ماسك بانديورا، ٣)

الإشارة إلى برومثيوس فى ماسك بانديورا كدارس للنجوم توضح أن لونجفلو كان
ملماً بمسرحية تمثال برومثيوس لكالديرون أو بمسرحية برومثيوس طليقاً لينار، أو
بكلتيهما. وهناك أيضاً إشارات فى مارتن لوثر عنده تؤكد أنه استفاد من مسرحية
كينيه برومثيوس فى الأغلال (المشهد ٧). والعجيب أن لونجفلو استطاع داخل مساحة
محدودة أن يوائم بين كل تلك المؤثرات المختلفة، ليصوغها فى كيان متماسك جديد.

وقد يعتبر الحديث عن نزعات لونجفلو الغنوصية المانوية مبالغ فيه، إلا أن التكرار
الملحوظ لمشكلة الخير والشر وكذلك مشكلة قداسة الإنسان فى أعماله الكبرى يشير إلى
أنه تمسك دائماً بأساسيات التجربة الدينية كقاعدة للدورة البروميثية، ويوضح موقفه
من مبدأ الشر فى السطور الأخيرة لخاتمة الأسطورة الذهبية، إلى أى مدى كان يتبنى
الموقف الغنوصى الشائع بين كل البروميثيين الكبار فى القرن التاسع عشر:

إنه لوسيفر ابن الغموض، ولأن الإله تركه موجوداً، فهو أيضاً
كاهن الإله فهو يعمل لصالح خير لا تفهمه!

إنها لغة هوجو فى التأملات ونهاية الشيطان، وكما أطلق سراح الشيطان فى نهاية
عمل هوجو، صفح الإله عن لوسيفر فى الأسطورة الذهبية:

تغرب الشمس! ولكن روح المرء الذى نجا من العقوبة المميتة
بتوبته، تلمع من تحتى بينما أنظر، إنها النهاية! اصعد للإله
بكتاب مطوى.

والهرطقة المانوية التى أزعجت عقل لونجفلو يذكرها لوسيفر بوضوح تام فى
الأسطورة الذهبية، حيث يظهر متنكراً فى هيئة طبيب، ويقراً موضوع المناظرة كالتالى:

سواء كان الإله نفسه هو صانع الشر أم كان الشر من عمل الشيطان، فمتى، وأين، ولماذا سقط إبليس وهل هو الآن مقيد فى الجحيم؟

يقول هوجو عن نفس الموضوع: "لا يعرف أحد جرم تانتالوس على وجه الدقة". وبالمثل هناك اختلاف جوهري بين قول لونغفلو: "أيها الشيطان المقدس ادع لي" (مارتن لوثر) وقول هوجو "أيها الشيطان السماوي" (نهاية الشيطان). وقداسة لوسيفر، دعك من قداسة الإنسان، نقطة أساسية فى كل أشكال الغنوصية، ففى هرمس تريسمجستوس التى كتبها لونغفلو تحت تأثير مینار بلا شك، يصور لونغفلو المشكلة الرئيسية التى أثارها الهرمسية، وهى أن الخط الفاصل بين البشرى والإلهى خط متموج: "من يقول عن أحلامه إنها وهمية؟" "من ذا الذى يثق بمهارته ويستطيع بالمسطرة والقلم تحديد الخط الفاصل بين البشرى والإلهي؟" تلك هى الأسئلة التى طرحها لونغفلو، وأجاب عليها فى أعماله.

روبرت بریدجز

(١٨٤٤-١٩٣٠)

برومثيوس واهب النار (١٨٨٣)

-١-

قل الاهتمام الإنجليزى بموضوع برومثيوس بشكل شبه كامل لأكثر من نصف قرن بعد ازدهار هائل للبروميثية فى العصر الرومانسى بإنجلترا، ازدهار اتضح فى الكم الهائل من الطبعات والترجمات والانطباعات والعروض الأدبية لإسخيلوس، بالإضافة إلى الأعمال الإبداعية لبيرون وشلى وص.ت.كولردج وهارتلى كولردج، وأخيراً فى ترجمة إليزابيث باريت الشعرية لمسرحية إسخيلوس برومثيوس فى الأغلال (١٨٨٣) التى تمثل تاريخياً نهاية الفترة الرومانسية بإنجلترا.

وبنهاية الحقبة الفكتورية الوضعية وبداية ظهور التناقضات الداخلية فى المجتمع الفكتورى حوالى ١٨٧٥ انتعش الاهتمام بموضوع برومثيوس مرة أخرى فى إنجلترا، وهناك ثلاث أمثلة على الأقل تدل على ذلك الانتعاش: برومثيوس واهب النار (١٨٧٧) لوليام كوكس بينت، وبرومثيوس واهب النار (١٨٨٣) لروبرت بریدجز، وباندورا (١٨٨٣) لإيزابيلا هارود، ناهيك عن الأعمال الأمريكية فى نفس الفترة.

رغم تزامن البروميثية الفكتورية مع القلق الروحى الهائل للكساد العظيم لعام ١٨٨٠ إلا أنها احتفظت بطابعها الفكتورى، بمعنى أنها جسدت اتجاه التصالح بين العلم والدين الكامن فيما يطلق عليه الأيديولوجيات البرجوازية، إذا لم يكن فى كل أنواع التفكير الإنسانى أثناء عصور الرفاهية والنجاح المادى، ومن ثم أصبح رمز برومثيوس رمزاً، لا للثورة، بل للتصالح. ومن الجدير بالذكر كذلك أن إعادة ظهور الرمز البروميثى دليل على القلق الروحى، وأن مجرد إحيائه يدل على سعى المجتمع الفكتورى متلمسا طريقه فى الظلام نحو انحداره لتبرير وجوده، وهذا التبرير نوع من الاعتذار، والاعتذار دفاع عن الضعف.

وبينما كان مینار نصیراً لذلك الاتجاه الاعتداری فی فرنسا، كان بریدجز نصیراً له فی إنجلترا، فاستغل كلاهما إحدى السمات البارزة لواهب النار، وهی وظیفته كبطل حضارة وراع للعلم، حیث تعتبر هذه السمة جوهر مشكلة الوجود، ومن ثم اختبرت قدسية العلم بقدسية قضية برومٹیوس، وقدم مفهوما "سرقة النار" و"ثورة المردة" حلقة الوصل هنا، فهما تعبيران مجازيان عند الصراع بین نظام وآخر، أو كما یراه الفکتوریون الصراع بین العلم والدين. ولا یکن خطأ المذهب الفکتوری، ولا خطأ

النظرة النظرة الدنیویة المتفائلة بشكل عام، فی تأویل الرموز، بل فی توظيفها کلیة. ومثل مینار فی محاولته لإنقاذ العلم، یهدم بریدجز الدين. كان برومٹیوس (العلم) علی حق، ومن ثم فمن المنطقی أن جوپتر (الدين) علی باطل، وبما أن الدين لا یمکن أن یمکن باطلا، فإن سلطة جوپتر لا یمکن أن ترمز لسلطة الدين، لذا لا بد أن تمثل سلطة مستبدة لعقيدة بالية وزائفة، وقد أسماها كل من شلی وپیرون "مبدأ الكراهية الحاكم"، وعرف الجميع قصدهما وأدانوهما بسببه، لأنه أزاح إله التوحید وأحل محله أحد جوانبه وهو الإله الآب. واسماها کینیة "آلهة الوثنية"، وهی أصنام نهمة حطمها برومٹیوس بمساعدة لطف جيهوفا التوراتي. كما عاد مینار إلی راديكالية شلی وپیرون، وربط بينها وبين يهو التوراتي، إلا أنه قبل سلطة الإله الابن باعتباره فی صف برومٹیوس، ويتضح اتجاه فکتور هوجو جيداً من خلال تصريحه الطنان:

جيهوفا هذا الشيطان! ماذا یريدني أن أفعل به؟ إنه لحم ملفق!
ما علی الإنسان إلا أن يبصق فی وجهك

ولم يطلق بریدجز علیها اسماً، ولا نعرف ما إذا كان ساوی بین جوپتر الشرير والإله الآب، كما أوضح البير جویرار (٢) أو بينه وبين الإله الوحشی للوثنية طبقاً لنظرية کینیة.

ونظرية جویرار تنطبق علی مینار بالتأكيد، فهو ينبذ يهو/جيهوفا كقوة وحشية فی الكون؟ إلا أنه یرى فی المسيح رمزا حيا للحب، ولكن لا تنطبق هذه النظرية علی کینیة الذي یقبل يهو/جيهوفا كجزء أساسي من العقيدة المسيحية، ربما بناء علی تنشئته الكالفينية الصارمة، كما یحیل مبدأ الشر إلی عصور قديمة قبل ظهور الإله التوراتي. وفي حالة بریدجز نقع فی حیص بیص عندما نقرأ نبوءة برومٹیوس:

لأن هناك همس انتشر
لیرعب الآلهة القديرة؛
سيولد شخص من البشر

يطرد الحشد الكافر من السماء
ويتربيع على منازلهم السماوية ويحكم البشر
بالحقيقة والحب.

(برومثيوس واهب النار، الجزء ٢)

نتذكر فوراً برومثيوس العراف عند كينيه، رمز الإنسان أو البشرية المتدينة، الذي يتوقع مجيء المخلص الذي سيفك أغلاله، مثل أى مسيحي صالح من خلال إيمانه بالمسيح، ومع ذلك عندما نسمع كلمات نصف الجوقة عن برومثيوس:

أمتدح من رأيته
رجل جميل، مفعم بالحوية والشباب
نو مظهر لطيف وجميل
تظهر الحقيقة فى خطواته
وتشع من عينيه كما لو كان إلها
آه لو كنت إلهاً، ولكنى إنسان!
لكنت نصبته إلها فوق كل الآلهة،
لأن هباته هى بشائر الحب
وكلماته بليغة وحكيمة،
تشع عينيه حبا، ويرتسم الحب على ابتسامته شفثيه.
إنه الإله الواحد الأحد الذى يجب كل الآلهة
إنه الابن نو الروح السامية لتيميس التقي
يكره الأخطاء التى ارتكبها الآلهة
إنه الإله الذى أعبدته
لأنه إذا كان هناك حب فى السماء يقاوم الشر
ووعدنا بالمزيد والمزيد
فلماذا لا نأمل؟

(برومثيوس واهب النار، الجزء ٢)

نشعر بالتأكد أن بريدجز أراد أن يجعل برومثيوس يساوى المسيح، أو على الأقل يمثل نبوءة من عصور الوثنية بالملخص فى عصر التوحيد. وإذا كان الأمر كذلك، تصبح نظرية جويرار أكثر إثارة، فبريدجز يتفوق على المصدرين اللذين استقى منهما مادته، أى كينييه ومينار، فى إضفاء الطابع الهلنسى على الرموز المسيحية.

وبالنسبة لبرومثيوس نفسه لا يهمنا ما إذا كان يمثل المسيح أم نبوءة به من عصور الوثنية، ونشعر بالاختلاف فقط عندما نفكر فىمن هو جوپتر عند بريدجز

وعموماً نلاحظ اتجاهها بارزا منذ الإحياء الرومانسى للمثال البروميثى نحو خلع الإله الآب وتقويج الإله الابن، ومن أنقاض الرموز المسيحية كما تناولها الشعراء مجازياً، ندرك أن المسيح يحارب جيهورفا نفسه لصالح الإنسان. والهرطقة مصدرها شلى، وربما يكون منشأؤها عند هس أو أتباعه. ومن المحتمل أن كينييه نفسه لم يجرؤ على مهاجمة جيهورفا التوراتى صراحة، فصب جام غضبه على جوپتر إله الوثنية.

يهمنا ذلك عند تحديد المعتقدات الدينية للبروميثيين، فالبروميثيون أنفسهم فى مواقف عديدة لم يفكروا بشكل واضح أو منظم فى تلك القضايا الدينية. وما يميز روبرت بريدجز أنه رغم دينه لشلى وكينييه إلا أن مينار كان المؤثر الأساسى فى أعماله، فمن مينار استمد تأويل برومثيوس كرمز للعالم المبدع، وليس رمزاً للفنان المبدع كما هو الحال عند كينييه. وبمجرد أن طرد بريدجز زوس بوصفه ممثلاً لعقيدة زائفة، فإنه أقام عقيدة برومثيوس كمؤسس للدين، ففيرى بريدجز أن مؤسس العلم هو مؤسس الدين، وهو المخلص، الإله المضحى بذاته، ويضحى بنفسه طوعاً ليخلص الجنس البشرى من سخط زوس. إلا أننا نبالغ فى تأويل أفكار مينار هنا، فمينار يفصل بين العلم والدين تماماً ليثبت أنهما لا يتصارعان مع بعضهما بعضاً، ومن هنا أشار إلى إلهين معذبين: برومثيوس ليمثل روح العلم، والمسيح ليمثل روح الدين، وتكمن جرأته فى جعل المسيح يبارك برومثيوس و الدين يصدق على العلم. ومقارنة به، يعتبر بريدجز ثوريا بأسلوبه الهادئ، فهو لا ينسف فقط عدو العلم وعدو الدين، بل يوحد أيضاً بين واهب النار والمخلص. وهنا نعود لإسخيلوس. ولو رأى بريدجز فى زوس حكمة ممكنة، لكان كتب مسرحية ذات فلسفة لاهوتية تتسم بالطابع الإغريقى، مثلما فعل فى مسرحيته برومثيوس واهب النار ذات التصميم الإغريقى.

وفى الجدل حول الماسك، يلخص بريدجز جميع النقاط البارزة فى عمله:

يظهر برومثيوس الذى يأتى إلى الأرض ليعطى النار للبشر-
أمام قصر أناخيوس فى أرجوس فى عيد زوس، ويعطل
الاحتفال عندما يقدم النار هبة، ويقنع إناخوس بأن يتحدى
غضب زوس ويقبل الهبة، فقام إناخوس بإحضار زوجته أرجيا
من القصر ليهدئ من روعها، فيطلب نبوءة برومثيوس الذى يتنبأ
بمصير ابنتهما أيو. ثم يشعل برومثيوس النار فى المذبح ويكتب
اسمه مكان اسم زوس، ويختفي.

وبعيداً عن هذا الوصف، لا يحدث شئ يذكر وتتطور الماسك الطويلة ببطء، وهى
تنقسم إلى جزأين، وهما فى الحقيقة مشهد واحد طويل مقسم إلى جزأين بلا مبرر،
ربما لكسر الرتابة، ويتأخر تطور الحدث كثيراً بسبب الأغاني الكورالية المقحمة، رغم
بنائها الجيد.

تبدأ الماسك بافتتاحية طويلة على لسان برومثيوس فى ١١٩ سطرا بليغا، تؤدى
بلاغتها إلى نقص الحركة، كما أنه من الصعب للوهلة الأولى تمييز ما إذا كان المتحدث
هو بريدجز أم ملتون مزيف:

برومثيوس:

من الأوليمب العالى والبلاط الأثيرى
حيث يوقع ملكنا الغاضب زوس الجبار
مراسيم ربات القدر ويخضع إرادة الآلهة
أتيت، وعلى الأرض أخطو بخطوات سعيدة
(برومثيوس واهب النار، الجزء الأول)

إنه ملتون بلا رطانة أو حماسة، ونلاحظ كذلك أن أحد بدائل افتتاحية برومثيوس
واهب النار كانت: "من الأوليمب العالى والبلاط بلا قبة"، إلا أن اعتراضات هوبكنز
المتكررة على استخدام عبارة "بلا قبة" فى العديد من خطابهات إلى بريدجز جعل بريدجز
يستقر على الصيغة الحالية (٣). ولم يكن هوبكنز نفسه راضيا تماما عن عودة

"صديقه" للموضوعات الوثنية للعصور الكلاسيكية، وفي هذا الصدد كتب "صدقني، إن الآلهة الإغريقية مادة لا تفيد بالمرّة، فهي مادة باردة تقتل كل عمل فني حتى تدخل فيه" (خطابات)، وتجلّى رد فعل بريدجز في تناوله المتواصل للموضوعات الكلاسيكية مثل ماسك دمتر وإيروس وسايك وأخيل في سكيروس.

وحلم جوته بعالم بروميثي مستقل هو تيمة افتتاحية بريدجز:

بروميثيوس:

أه لو أظفر بهذا العالم من زوس فيكون ملكي
بلا إله يعكر صفو حكمي السعيد
سوف أسكن هذا العالم وأترك السماء العالية
لقد أحببته كثير، وأحببت البشر
حتى بالرغم من أنه يكرههم، بل يكره هذا العالم ويكره البشر
ويكرهني لأنني أحب ما يكرهه، وسيدمرني
منبوذاً في ازدراء من كل بطانته المتملقة
لتجرؤي على إنقاذ ما كان سيقتلهم
لذلك لا بد أن يدمرنى أولاً.

(بروميثيوس واهب النار، الجزء ١)

ورغم تخفيف لهجته التي تحاكي ملتون بين الحين والآخر، إلا أنها قوية طوال المقدمة وتظهر في الإذعان والتفصيلات المطولة، ولم توظف التفصيلات ذات المقطعين الطويلين، وتتجلّى التفصيلات الخماسية المكتفية بذاتها، التي نادراً ما تنقل الفكرة من بيت شعري لآخر أو من مقطوعة لأخرى، وقلب التركيبات، واستغلالها الكامل للعناصر المختلفة للغة الشعرية. وتحولت تقنية الشعر البطولي إلى تقنية درامية، نتج عنها ما أطلق عليه برييت-يونج "رواسب جامدة للشعر البطولي غير مقفي". ومع ذلك نشعر دائماً أن الرطانة عند بريدجز هي سمو متعمد للنغمة عند شاعر يميل بطبعه إلى الرقة الهادئة والجمال التلقائي. وكثيراً ما انتكس بريدجز إلى النزعة الفكتورية لمارتن توير مثل " لكن الكد يجلب الصحة والصحة سعادة" أو "ما أبناء الإنسان إلا الذين جاعوا

من عورته" أو "إعرف رغبتك، إعرف أنك إذا بحثت عنها وبحثت وبحثت ولم تخف شيئاً فسوف تجدها". ومع ذلك لا يكمن أسلوبه الطبيعي في المسرحيات الكلاسيكية عند ملتون أو مارتن توبر، بل عند كتييس الذي جعله هادئاً من خلال الصورة الفكرية:

قبلت الطبيعة الفن

وولدت طفلاً يُثير

الغيرة في قلب

خالق السماء.

وعن برومثيوس واهب النار كتب بریت يونج: "العظمة المتوقعة متوافرة، وهناك جوانب جلية وإغريقية في القصيدة ككل، التي لا شك أنها ذات كمال نادر تتناسب أجزاءها تناسباً رائعاً. إلا أنك ستبحث بلا جدوى عن ميتافيزيقا الثورة المتهبة، أو أية ميتافيزيقا أخرى، والعنوان يوحي بهذا المعنى: برومثيوس واهب النار. إنها ليست مبحثاً أو رسالة فلسفية، بل قصيدة نقية وبسيطة" (روبرت بريدجز: دراسة نقية، ١٩١٤).

ومع هذا التقييم الذي يصعب الموافقة عليه، وإذا وضعنا نظرية بریت يونج عن الشعر النقي جانبا "يمكننا القول بأن برومثيوس واهب النار هي قصيدة لا تحتوي فقط على فلسفة لاهوتية ميتافيزيقية، ولكن أيضاً على فلسفة لاهوتية وضعية: إنها تميم من كل مشكلات الكون، ويعتقد روبرت بريدجز أن هبة النار مرسله من السماء ومن ثم لا بد أن يكون واهب النار إلهاً طيباً تماماً أشبه بالثال المسيحي، ولكن في المظهر فقط:

نصف الجوقة:

الإله الذي سيحكم الجنس البشري من السماوات الخالدة

سيُعرف برحمته وصدقته

سيظهر في حب وسلام

بالنسبة له - إذا سمعته مرة ثانية يردد في السماء

سيزيد حبه في قلبي أكثر وأكثر

وأ تذكر كلمات فمه البديع الحكيمة وقلبه الذى يسع كل القلوب وهبات الحب السماوى.

يطابق هذا النموذج لبرومثيوس المخلص مواصفات نموذج المسيح أو نموذج لوسيفر، فهو ليس مخلصاً نقياً وبسيطاً، لأن المخلص ليست لديه ضرورة فى عالم بلا ذنوب، فهو يثور على طاغية لا يملك التى القوة التى تؤهله لتأييد حكمه المستبد ولا الذكاء الكافى لإعطاء حكمه المستبد صبغة أخلاقية، مما يجعل برومثيوس الشيطانى بطلاً ملحماً ضعيفاً يحارب مبدأ الشر، ويحمل ندبات عديدة للجروح على جسده.

وعند إسخيلوس يعتبر غموض الموقف البروميثى أحد الموضوعات الرئيسية للمسرحية، ولا ينكر ذنب المارد أبداً طوال المسرحية. ولم تتحقق نبوءة سقوط زوس، بالرغم تناولها كقضية هامة، وعلى الأقل كان لابد من الوصول إلى نوع من التنظيم يسمح لزوس بوصفه عامل استقرار للكون أن يستعيد سلطته دون أحداث أى ضرر لإدراك العصر الذهبى بعد تحرير الإنسان. ومثل أسلافه تناول برديدجز نبوءة سقوط زوس بجدية بالغة، مما أضاع فرصة إحياء النموذج اليونانى، ولم يكن يملك العمق الفيلسفى لشلى، ولا قوة الشعر الملحمى لكينيه، كما لم يبرر اضطهاد الإنسانية، ولا يعتبر "إله الرعد" مبدأً ضرورى، ولكنه محقق متقلب لا يرحم فى عالم مشيد بشكل غير منطقى. وقد أضعف موقف برومثيوس بشدة افتقاد أناخيوس وزوس لتوتر حقيقى، فليست هناك عقدة فى مسرحيته، وبالتالي ليست هناك مسرحية، ولأول مرة فى تاريخ الأدب نجد عملاً مسرحياً فيه "كل الشخصيات خيرة".

وبريدجز له فلسفة واضحة تماماً فى الصراع بين العلم والدين إنحاز فيها إلى العلم:

"لقد نفذ العلم لفطرة الإنسان الغامضة، فمنحه رؤية طبيعية مع مساحة أكثر اتساعاً. وتلقى مشاكل باسكال وتناقضات أوستن المزهوة وحكايات بول السامية، نسبة إلى سام]، وأجزاء أكويناس فى الطوفان ليغرقوا مع الأوثان، فقط لأننا تعلمنا التاريخ الحقيقى للجنس البشرى وعلمنا أن سقوط الإنسان أتما لم يكن أبداً من الكمال السامى، لكنه صعد من القاعدة... (قصائد من الشعر الكلاسيكى، "وينترى دلايتس").

ورغم كتابة تلك القصيدة بعد عشرين عاماً من برومثيوس واهب النار، إلا أنها تُعبر عن بعض الأفكار الأساسية لماسك بريدجز، كما أن إنكار الخطيئة الأولى هو الفكرة

الأساسية في كلا العملين، وهكذا يضمن إله المسيحية المحب هبوط النار على الأرض الذي يُعد البداية الأساسية لكل تقدم، وإذا كان له أصل أساساً فهو تطور من آلهة الوثنية البربريين قبل الطوفان. وليست هذه الفكرة بعيدة تماماً عن كينيه ومينار، ولا تتعارض مع أفكار شلى الأساسية، ويعلق ألبير جوير على الأبيات الأخيرة من برومثيوس واهب النار "التشابه بين موقفى بريدجز وشلى هنا وفى مواضع أخرى واضح تماماً، حيث إن برومثيوس واهب النار لا تنغمس فى الأفكار النظرية والحكايات المجازية برومثيوس طليقاً، ولكن الأفكار الرئيسية هى نفسها فى المسرحيتين، فتفسح العقائد البالية الطريق المحال لعقيدة الحب، وبالتالي تتجلى عبادة الجمال المثالى وروح الإنسان". يبدو أن ذلك التناول لبريدجز هو الصحيح، ومع ذلك فإنه يبالغ فى قدرته على فهم أو الإحساس بجوهر شلى، وهناك صوراً عديدة أخذها بريدجز شلى مثل وصف النار بأنها "حياة الحياة" أو تعبير "ملك الآلام"، إلا أن هناك اختلافات جوهرية بين شلى وبريدجز، فعند بريدجز الفكرة الرئيسية هى "فى المعرفة كل قوتى"، بينما عند شلى هى "هذه القوة فى الحلم"، وبريدجز ينكر سقوط الإنسان، أما عند شلى فتنبثق الفكرة الكلية لـ برومثيوس طليقاً من فكرة سقوط برومثيوس من الحب الأول. وفى الحقيقة لا يمكن سد الفجوة بين صوفية شلى ومادية بريدجز.

ومن الصعب التوفيق بين قبول بريدجز لنظرية النشوء وقبوله لعقيدة إلهية الإنسان فى قوله "لم يسقط الإنسان أبداً أثماً من كمال سامى، لكنه صعد من القاعدة"، مع إيمانه البدائى بسمو الدوافع الطبيعية على الوجود العقلانى:

برومثيوس:

أعطى العقل بلا جدوى، إذا كان الإنسان هناك مع
حقيقة مخزية، ويسمىها حكمة ليكى على
الدوافع الفطرية لأفضل رغباته.

عرف القرن التاسع عشر انصار داروين المتفائلين وكذلك المتشائمين، وينتمى بريدجز إلى المعسكر الأول، فالعقل موجود ليصدق على دوافع رغبة الإنسان، وفى مثل هذه المنظومة الأخلاقية ليس عجيباً أن نجد زوس نفسه، بشكل أو بآخر، أصبح هو واهب النار.

جوزيفان بلادان

برومثيوس ١٨٩٥

جوزيفان بلادان، الشهير بالصار بلادان والأستاذ العظيم، كان عضو المجلس المكون من ستة أعضاء لجماعة الوردة/الصليب التي كافحت في أواخر القرن التاسع عشر لإنقاذ البشرية من المادية السائدة في ذلك الوقت، وقد تخلى عن الجماعة قبيل صدور قرار البابا بحرمان أعضائها، وله العديد من الألقاب منها "الماجوسى"، وأصدر عددا من مسرحياته تحت عنوان مسرح الوردة/الصليب.

وبلادان مؤسس ما يسمى بالمسرحية المثالية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وكان متحمساً لموسيقى فاجنر، بل ساهم أكثر من أى كاتب آخر مع إدوارد دوجاردن في نشر روح فاجنر في فرنسا، فقد رأى أن فاجنر يمثل قمة التعبير عن مبادئ الجمعية خاصة في استخدامه لرحلة البحث عن الكأس المقدس، كما أطلق على رواياته اسم "يوتوبيات" وعلى مسرحياته التراجيدية "فاجناريات"، وبدأ بحماس شديد في مهاجمة مذهب زولا الطبيعي وتأسيس حركة مثالية بدلا منه، وفي صالون الوردة/الصليب دعى مزيج عجيب من فناني باريس، الشعراء والرسامين والنحاتين والملحنين الموسيقيين والمهوسين والمثاليين، وقد ناضل لتظل حركته بعيدة عن حدود المدارس الأدبية، ولم يكن مطلوباً من العمل الأدبي الروزيكروشى سوى أن يعبر عن المثالية، وحضر الرمزيون أيضاً هذا اللقاء، واشترك بلادان معهم في الكثير، إلا أنه لم يكن يألف عالمهم وحلقاتهم. وقيل عن تأثيره في الأدب الفرنسى: "إذا كانت المادية-التي سيطرت على الفن حتى عام ١٨٨٠، هزمت من حركة مماثلة لحركة ما قبل الرفائيلية الإنجليزية، فإننا ندين بذلك بهذا الانتصار الساحق لبلادان". وشجعت صلاته بـبورن جونز (من دعائم الحركة فى إنجلترا) ووانس أن يسعى للذهاب إلى لندن لدعوتها لزيارة باريس.

ورغم إصدار ثلاثية بلادان برومثيوس فى ١٨٩٥، إلا أنها لم تعرض على المسرح إلا فى ١٩٢٥ (١٩ ديسمبر-٢٢ من نفس الشهر)، وعرضت مرة ثانية فى ٢٣ يناير ١٩٢٦، وقام بول فلات بتقييم عمله فى جريدة ريفوبلو فى مقال بعنوان "المسرح المثالى" حيث كتبت هذه الكلمات فى حق بلادان: "تجديد للأسطورة القديمة يعبر عن

محاولة صادقة لنهضة المسرحية المثالية" وأيضاً "إن شخصية برومثيروس، وهي أرقى وأغنى الشخصيات بعنصر الرمزية مقارنة بكل مسرحيات القدماء، كانت أيضاً أفضل الشخصيات التي عبرت عن طريقة بلادان ومادتها أفضل إسهاماته المسرحية. وسواء كانت مسرحية برومثيروس أفضل فعلاً من مسرحيته بابل وبنت النجوم ومن مسرح فاجنر فإن ذلك لا يعنينا الآن. وقد وجد نقاد محدثون مثل م.ج بويسي أن بلادان في كتابته الشخصية برومثيروس وبالمقارنة بالشخصيات الأخرى، قلل من عظمة المسيح كمخلص وكصديق للإنسان أيضاً. كان هذا النقد المفرط قاسياً نحو المسيح وبرومثيروس، ما لم يكن نحو بلادان أيضاً، وقد نوقش تأثر بلادان بفاجنر على نحو كاف في رد الفعل المثالي في المسرح لدوروثي نولز (باريس، ١٩٢٤).

كانت مسرحية برومثيروس موضوعاً للمناقشات الحادة في الفترة التي نشرت فيها، ويعرضها على لجنة الكوميدي فرانسيز رفضتها لجنة التحكيم التي كان يترأسها آنذاك جول كلاريتي، ولم يكتب أحد مثل تلك الشهادة في حق بلادان، كما فعل الهلنستي البارز إميل بورنوف: "لم أجد أي شيء في كتابتك يخالف تقاليد وأسلوب المسرح اليوناني في عصر بريكليس". أمضى بلادان نفسه وقتاً طويلاً في كتابة خطابات احتجاج ومناشدة أصحاب المقام في عصره والشخصيات المرموقة ذات النزعة المستبدة وغير المتسامحة دفاعاً عن مسرحيته.

تكمن أهمية إسهام بلادان في موضوع برومثيروس في حقيقة أنه أول من قبل زوس كقوة إيجابية في الكون، ومن ثم عاد إلى جزء من الأسطورة حول شخصيته الإشكالية القديمة، وأصبحت هرطقة شلى عن تماثل جويتر كبير آلهة اليونان وإله الشرير سمة بارزة في كل المعالجات الأساسية للموضوع، ورأينا ذلك في كينيه ومينار وبريدجز. جاء تحرير برومثيروس ليتزامن بشكل طبيعي مع ظهور إله جديد لا يوصف، وهو إله المسيحية الذي يتماثل أساساً مع حب شلى، وربما يتضح إنحراف بلادان الخطير عن هذه النظرية في تلخيصه للتجربة البروميثية، وهكذا كان برومثيروس يعلم أئينا.

برومثيروس:

هناك عنصران يحكمان الكون

أحدهما يسمى النظام

إنه يحافظ ويهدى ويشارك

ويحلم في الوقت الحاضر

والآخر يسمى التقدم
إنه يتحدى ويتقدم ويكتشف، ويتحكم فى المستقبل
إن أباك يجسد أحدهما، وأنا أجسد الآخر
أنا الفرد، أنا الحركة
وهو العدد والتناسب فى كل قوة
لقد تجاوزت حقوقى، وتقدمت لأقصى درجة
فعاقبنى زوس، ولكن عقابه كان شديداً
وكان من واجبه أن يتوب الآن!
(برومثيوس، الجزء السابع)

وهذا التقييم عادل لكل من برومثيوس وزوس، فالأول تجاوز لأقصى حد والثانى عاقب بقسوة شديدة، وربما يشعر المرء أن ذلك ينسجم مع الفكر اليونانى، ولا يتعارض مع نظرية إسخيلوس الأساسية فى التعلم عن طريق المعاناة، فعنده يبدو هذا النظام خالداً فى العالم، ويعطيه قانون التعلم عن طريق المعاناة هدفاً أخلاقياً. وتفوق النظام (زوس) على التقدم (برومثيوس) يهدم فكرة الثنائية ويخضع الضرورة إلى العقل، على الأقل فى الدورة الحالية للوجود، حتى التحرير النهائى للإنسان وعودة العصر الذهبى. استوعب بلادان العناصر الأساسية لعقيدة إسخيلوس فى الخطة العامة لمسرحيته.

إلا أن معالجات أسلافه أعاقته، وخاصة شلى وكينيه، وبالرغم من أن بلادان رأى فى زوس شيئاً آخر غير قوى الشر، إلا أنه لم يتمكن من تحرير نفسه تماماً من مغالطة القوة الثالثة التى فرضتها عبقرية شلى على الاتجاه البروميثى فى القرن التاسع عشر: لجأت شخصية برومثيوس عند بلادان فى كثير من الأحيان إلى إله خفى لنجاتها، إله يتفوق على القدر كتفوق القدر على الإله، وفى الساطير اليونانية يحرر هرقل برومثيوس "دون مخالفة إرادة زوس"، المعروف بأنه آخر ملك للكون والمبتلى بالألم لخير لا نعرفه، ولحسن الحظ فإن بلادان لم يطور هذه القوة الثالثة، والتى من المفترض أنها تتفوق على كل من زوس وبرومثيوس من ناحية الحدث إلى أى شىء فعال فى إحداث تحرير المارد، كما فعل شلى وكينيه ومينار وبريدجز، وحدد دورها بمنح المارد الأمل والشجاعة فى مشاهد اجتماعية حميمة، الشىء الذى يشبه ما نجده عند إسخيلوس ولكن بتأكيد أكثر، يتضح عند بلادان استغلال النظرية اليونانية بأن القدر والمصير أعظم من الآلهة

أنفسهم، ومع ذلك فإن "أناك" هو الكيان الوحيد الذي لم يستطع اليونانيون تجسيده، لأنه قانون وعلاقة وقوة ولكن بدون وجود مستقل، وكل ما يمكن أن نفهمه من ذلك أنه في نهاية أى معالجة مسرحية لبرومثيوس طليقاً يكون تسامح زوس ضرورة كتوبة برومثيوس تماماً، ويسمى البرومثيون الذين لم يستفيدوا تماماً من نظام الألم ذلك ندم زوس، وبالرغم من أن الاختلاف ليس هاماً إلا أنه أدى إلى دوافع مثل رغبة بلادان فى أن يذل زوس من خلال التأكيد على أن مقيد برومثيوس يجب أن يكون نفس من يحل قيوده، وهى معالجة ليست لها جذور فى التراث اليونانى، وسنرى فيما بعد أن حل بلادان للمشكلة البروميثية اتبعه تفصيلاً كلارنس مندل فى برومثيوس طليقاً، ويوضح قبول مندل بعد بورنوف كيف وإلى أى مدى كانت معالجة بلادان مقبولة عند أستاذة اليونانية.

قدم بلادان تيمة أخرى فى مسرحيته برومثيوس جالب النار، وهو تطور حيوى لشخصية باندورا من صائدة للرجال إلى صائدة للآلهة، كان لهذا التطور تأثير عميق على ستيكنى ومودى، حتى أن الشاعرين ذهبوا بهذا التطور لأبعد من ذلك واستخدماه كفكرة مهيمنة على أعمالها البروميثية، وحجة بلادان فى ذلك أن باندورا وهى من صنع سكان الأوليمب كانت تحن دائماً لأصلها السماوى فتربصت بالآلهة لكى تقلل الفجوة الواسعة بين السماء والأرض، وهى الوعاء المقدس للمخلص القادم، المتمثل فى نصف إنسان ونصف إله، إنها هيسيون، وهى السبيل الوحيد لنجاة الجنس البشرى، لأن فى لب ثمارها تكمن بذور الأمل، إنها الأم والخادمة كما يقول برومثيوس للآلهة.

تم تعديل هذه النظرة لباندورا لوجود اعتقاد عجيب بثانوية المرآه، ولذلك عندما طلبت أثينا من التينان بعد تحررها أن يخبرها بأسراره رفض أن يفعل ذلك:

أثينا:

هل ستخبرنى يا برومثيوس؟

برومثيوس:

لا يمكننى أن افعل ذلك، فأنت إمراة.

ومع ذلك يخبر هرمس بأسراره، المرآة ما هى إلا وسيلة، أداة للتوليد، ولا بد أن تقنع بأن تظل هكذا.

وفي النهاية يتعرض بلادان لمسألة الصراع بين الدين والعلم، ويحلها في مسرحيته، وكان حله مختلفاً تماماً عما وصل إليه مينار، لأن كل علم حقيقي يوصل إلى الدين والصراع بينهما ما هو إلا صراع ظاهري، وعندما انحاز برومثيوس للجنس البشري، توقع أن توقظ نعمة النار مشاعرهم النبيلة، وتزيد خوفهم من الإله، واعتقد زوس شيئاً آخر تماماً، وأظهرت التجربة بعد ذلك أن برومثيوس كان على حق، وفي هذا السياق كان إسهام بلادان مجرد بيان آخر يتعامل مع مشكلة القرن التاسع عشر الخطيرة، لأنه لم يقدم شيئاً جديداً لم نره عند مينار أو بريدجنز، ومع ذلك فالشيء الذي يستحق الثناء عام ١٨٤٣ ويمكن التسامح فيه عام ١٨٨٣ كان مبتدلاً تماماً بل ومنافياً للعقل عام ١٨٩٥، وخاصة عندما نضجت البرجوازية المارديية الواثقة بذاتها وتحولت إلى حالة من التشاؤم الصحي، ووصلت أزمة الضمير الأوروبي إلى حالة من التوتر المفرط في برومثيوس طليقاً لأندريه جيد.

[٢]

مسرحية برومثيوس ثلاثية تتألف من ثلاث أجزاء:

١- Prométhée porteur du feu (برومثيوس جالب النار)

٢- Prométhée enchainé (برومثيوس في الأغلال)

٣- Prméthée délivré (برومثيوس طليقاً)

الجزء الأول والثالث مؤلفان، أما الجزء الثاني فترجمة لإسخيلوس. أراد بلادان جدية أن يعيد كتابة أعمال إسخيلوس الضائعة، وعن ذلك كتب بفرور واضح إلى رئيس تحرير مجلة لو طان: "لم تبق سوى مسرحية برومثيوس في الأغلال لإسخيلوس، وهاك عملي جالب النار وطيلاً اللذان استعدتهما، إليك الثلاثية بأكملها.

شخصيات مسرحية برومثيوس جالب النار هي: برومثيوس وإبيمثيوس وأثينا وبياندورا وهرمس ومجموعتان من الكوارس، واحدة تمثل الآلهة والأخرى تمثل المردة، وموقع الحدث في أولبيا.

في الجزء الأول من الثلاثية، نرى الكوارس الذي يمثل الآلهة يفتن: "النصر لزوس، نصير العالم، النصر لزوس"، ولعل الفكرة مستوحاه من افتتاحية برومثيوس طليقاً لشلي. في الفصل الثالث، المشهد الأول، كانت الآلهة تحتفل بانتصارها على المردة،

ولكن هرمس تحدث باستياء عن مهمته الجديدة التي كلفه بها زوس، الذي يتلهف لمعرفة رد فعل الجنس البشرى لانتصار سكان الأوليمب، ومن ثم أرسله لجمع الأخبار، وصدمت أثينا لتعاطف هرمس مع المردة، وأثارت غضبها تعليقات مثل "المردة يناظروننا فى الشجاعة" أو "يا ابنه زوس المنتصر اليوم، هل هو برومثيوس أم إله الرعد. ويفسر هرمس موقفه بأنه مجرد خادم يوصل الرسائل بأمانة وبدون انحياز، ولكن ولاءه دائماً لقوة واحدة فقط. فتسأل أثينا "لأبيك زوس!"، فيجب هرمس "لا، بل سيد والذى القدر!" ولم تكن هذه الطريقة لتفسير شخصية هرمس جديدة تماماً، فهى تعتمد على فكرة شلى عن الابن الرحيم لمايا.

دار نقاش حيوى بين برومثيوس وأثينا عن سير الأحداث ومصير البشرية، وعبر برومثيوس عن احتقاره الكامل لسكان الأوليمب وأعطى تعريفاً هاماً للآلهة والتيتان.

برومثيوس:

ماذا لو أصبحت نصف إله؟ ماذا لو أصبحت إله؟

كلاهما خالد

رغم ذلك، فالامتياز الذى يستمده الإله من القدر

أنه لا يهبط ولا يصعد بل يظل كما هو.

ولكن الشيطان على النقيض، حر فى أن يصبح ما يريد،

وبالرغم من أنه عرضه للسقوط، ففى استطاعته التسلق بلا حدود

(برومثيوس جالب النار، الفصل الرابع)

عندما أخبرته أن زوس قرر تدمير السلالة الحالية للإنسان وتشكيل سلالة أخرى بدلا منها، رد ساخطا:

برومثيوس:

هل تعلمين، يا ابنه زوس، كيف يتجلى

الإله الحقيقى؟

بطيبته، أباً لمخلوقاته، لا لاعناً لهم،

إنه يحذر ويعلم ويعاقب، ولا يدمر أبداً. (ص ١٨)

يقول زوس، وهو خجلان من وضاعة الإنسان، لكي تكون إله للناس لابد أن تكون إلهًا للنمل والذباب، وليس هناك إله محترم يقبل الإشراف على تلك المملكة الوضيعة، فيرد برومثيوس: "أنا أقبل"، ويعهد زوس إليه بحكم العالم كمكافأة له نظير خدماته التي لا تقدر للأولبيين، لكن برومثيوس يجيب قائلاً:

**أنت تدعن للقدر، لا لبرومثيوس
فلم أخدم فيك إلا المبدأ أو الفكرة،
وأنت تعمل من أجل النظام والتوازن والمحافظة
وأنا الفرد الساخط نو البصيرة.**

وبمجرد أن أنقذ برومثيوس الجنس البشرى من الهلاك صار همة الأساسى أن يجعله يتقدم، فتوسل إلى أحد الآلهة الذى كان يتفوق على كل الآلهة، لكي يرشده فى خطواته. ولم يكن هذا الإله معروفاً أو له اسم، ولكنه أظهر نفسه فى القدر. وجاءت الإجابة فى الحال، وأن على برومثيوس أن يعطى النار للإنسان، وهكذا ارتكبت جريمة السرقة.

وأعلن هيرمز التقدم الهائل الذى أحرزته البشرية منذ أن تسلم نعمة النار. لقد كان برومثيوس على حق، فقد توقع إنجازات عظيمة للجنس البشرى، إذا سمح لهم بالبقاء، لكن زوس انفجر ضاحكاً. وتنبأ التيتان بيقظة العاطفة الدينية فى الإنسان - مقترنة بيقظة الحس الفنى عنده، والتي أنتجت تماثيل شامخة ومبانى خالدة للاحتفال بانتصارات الآلهة. ومن ناحية أخرى فقد شعر هرمس أن رغبة برومثيوس ومخلوقاته شديدة للغاية، لدرجة يصعب أن تظل داخل الحدود المناسبة، وسعى بالفعل ليتحدى الآلهة:

**لقد أنقذ جيل الأوليمب من المردة
وأنقذ الأرض من الأوليمب
أما هو فمن ينقذه؟**

وبفضول شديد أظهر برومثيوس كذلك اهتماماً مماثلاً بالتدنى الروحى للإنسانية، فهى تؤمن بدرجة كبيرة للغاية بقوتها مثل المردة فى الماضى. وعندما أرسل زوس

باندورا، قبلها إبيمثيوس لكنه رفض جرتها، ودفنها في النهاية في القاع بعيدا عن متناول الإنسان. وجد الكوراس الذين يمثلون الجنس البشري في باندورا رمزاً للأحلام الراسخة الطويلة بالكمال وربما للنجاة، ويميل برومثيوس نفسه إلى الاعتقاد بأنها أرسلت من قبل القدر من أجل إنجاز نفع ما غير معروف، ومشكلته هي كيف يرفع هذه التحفة الجسدية إلى مستويات روحية أعلى، وهو يعتقد بأنها أداة المصير التي أرسلها لتحقيق الانسجام في الخلق.

أحيا برومثيوس باندورا، فابتهج كوراس الجنس البشري، ولكن حدث شيء غير متوقع، فما إن أدركت باندورا أصلها المقدس، حتى اشتاقت إلى الألوهية، فوجد برومثيوس فرصته للانتقام:

برومثيوس:

هذا إنتقامي يا زوس!

باندورا:

ألا يمكنني الصعود إليهم؟

برومثيوس:

أنت تستطيعين جذبهم ليهبطوا إليك.

باندورا:

دلني على الطريق! دلني على الطريق..

وهكذا كان دور باندورا إغراء الآلهة وجعلهم يختلطون بالجنس البشري، كما أخاف تجديف برومثيوس على الآلهة إبيمثيوس وكوراس الجنس البشري وباندورا التي أعلنت أنها تدين لبرومثيوس بكل شيء. أرادت أن تريحه، ولكن المارد أخبيرا بأن الجروح التي في نفسه لا يمكن لأي امرأة أن تعالجها.

الجزء الثاني من ثلاثية بلادان ترجمة صريحة لعمل إسخيلوس الموجود، وفي مقالة منفصلة أعطى بلادان هذا الوصف الدقيق: "يقع المشهد غرب بارابوميسس، خط الطول ١٥ درجة شرقا - أو إلى الجنوب من مازندران في البرز فوق المنحدر الشمالي للجبل". يدين بلادان بهذا الإخراج المسرحي لفلافْيوس أريانوس الذي لم يقيد

برومثيوس فى كولشييس أو أيا"، ولكن على جبل القوقاز طبقا للأساطير الشهيرة. وكان شلى أول من حول مشهد القيد إلى القوقاز الهندي.

ويقع الجزء الثالث مثل الجزء الثاني فوق قمة القوقاز، وبعد رواج الأساطير المقارنة التي نشرها كينييه ومينار وألبرت رفيى، أضاف بلادان: "توراس ودامافند وهندوخو (امتدت السلسلة من ميرو إلى أولبيا)".

توسل برومثيوس وهو فى الأغلال لعناصر الطبيعة، وردد المشاعر الشعرية المتضمنة فى برومثيوس فى الأغلال، وظهر كوراس المردة وفقا للتراث الذي خلفه شيشرون. ترجم بلادان اقتباس شيشرون من المسرحية المفقودة لإسخيلوس بتصريف، كما سامح زوس المردة وأطلق سراحهم، ووصفوا رحلتهم إلى برومثيوس كالتالى: "لوصول إليك يا برومثيوس، عبرنا البحر الذي يفصل أرض أوروبا عن أرض آسيا، إلخ". وهنا مرة ثانية يضع بلادان فقرة من العمل المفقود لإسخيلوس تمتلئ بالذكريات البروميثية، وفيها يرثى المردة مصير برومثيوس.

يطلق السهم على النسر، ويظهر هرقل، ويهتف المردة له لأنه أنقذه ببعض كلمات ما هى إلا بقايا متناثرة من عمل إسخيلوس المفقود برومثيوس طليقاً: "أننى أكره الأب ولكننى أحب الطفل"، جاءت هذه العبارة فى مسرحية بلادان: أيها الطفل العزيز بن الأب المقيت. ويعرض هرقل أن يفك وثاق برومثيوس ويحرره، ولكن المارد يأمره بغضب أن يتراجع، وكانت حجته فى ذلك أنه طالما زوس لم يتب عن وحشيته، فإنه يفضل أن يظل مصلوباً حتى يسقط زوس عن عرشه. ويتمثل التعبير عن توبة زوس فى إرسال نفس الشخص الذي قيده لكى يفك وثاقه.

رسم برومثيوس لهرقل مجرى أعماله القادمة، ووضع تقريره فى الفقرة المأخوذة من برومثيوس طليقاً لإسخيلوس كما وردت فى الجغرافيا لاسترابون (الكتاب الرابع). ويأتى حل القيد عند بلادان كمقابلة لمشهد التقييد عند إسخيلوس، فبدلاً من أن يقوم كل من كراتوس وبيا بترهيب هيفستوس العنيد ليسرع بوضع الأغلال، تحته أثينا ليسرع بفك الأغلال، ويحتفل برومثيوس بحريته بترنيمية من الفرغ التي يتوسل فيها للإله الذي ليس كمثلته شىء والذي لا يعرف اسمه، ولكنه الآن يعرف اسمه، إنه تجسيد إلهي للخير، وصفاته مستمدة من صفات إله المسيحية، إنه "الإله الواحد الأحد!" وبدلاً من أن يغفر زوس لبرومثيوس، نجد أن برومثيوس نفسه هو الذي يغفر لزوس.

لم يغفر برومثيوس لزوس فقط، بل أفشى سر بسيتشه كذلك، وعرضت أثينا عليه مكانة بين سكان الأوليمب لكنه رفض وفضل أن يظل على الأرض، كما رفض المعبد الذي شيد تمجيدها له فى أكاديميا.

[٣]

وكعادته قدم بلادان حله، وهو متأثر بالأعمال البروميثية لأسلافه، فمن كينيه أخذ وهياً المشهد الذي يعلن فيه برومثيوس - قبل إحياء باندورا - لها عن ما ينتج عن امتلاك الحياة من معاناة، ومع ذلك قبلت نعمة النار وهي على علم كامل بالعواقب. ويقوم مشهد يقظة باندورا عند بلادان على مشهد يقظة هسيون عند كينيه، وليس هذا بجديد، فقد سبقه إليه كالديرون ومقلدوه، ونفس الشيء عندما نسخ بلادان حرفياً مشهد كينيه حين وصفت هيسون بأنها أم البشر ومؤسسة البيت، وهناك اختلاف على أية حال بين باندورا وبلادان وهيسون كينيه، فالأولى لها جذور إلهية بينما الأخيرة من صنع المارد، ووصفت باندورا وبلادان بشكل مميز: "إنها تحول الطبيعة إلى إنسان"، الأمر الذي جعلها أقرب للنموذج الذي وصفه لوى مينار، الذي يفترض طرفاً من التدخل الإلهي كحل لمشكلة ظهور أو مولد البشر بالمعنى الدقيق، مثلما حدث في عشق زوس لأيو، كما ورد في كتابه من باحث في الأساطير إلى باحث في التاريخ الطبيعي توضيحاً للظاهرة المسماة الانتخاب المصطنع على نطق واسع.

لم تخضع مسألة الأصل للملاحظة العلمية، إلا أن الروح البشرية لا يمكن أن تبتعد عن تلك المشكلات الخطيرة، ومن ثم كان عليها أن تكتفى بالحلول الخرافية، فليست هناك حلول أخرى مطروحة، كما تقدم لنا الأساطير في أشكال متعددة فكرة التدخل الإلهي في أصل البشرية، وطبقاً لمذهب تعدد الآلهة عند اليونانيين، فإن مولد جنس الأبطال الأسطوريين حدث نتيجة لتزاوج الآلهة ونساء الجنس البشري، وللأساطير اليهودية تقليد مشابه، ذكر في نصوص محددة من سفر التكوين، وتطور في كتاب أنوك الغريب، الذي استمد منه توماس مور رائعته حب الملائكة، وبيرون مسرحية كتبها عن نص من الإنجيل، السماء والأرض.

إن نص الإنجيل الذي أشار إليه مينار واستخدمه بيرون بالفعل كعبارة مقتبسة في السماء والأرض، ورد في سفر التكوين، الفصل السادس: "وحدث أن أبناء الإله رأوا بنات الإنسان وكن جميلات، فاتخذوهن زوجات". ويبدو أن بلادان قبل هذا النوع من التدخل الإلهي، وأثبت ذلك بدور باندورا كفخ للآلهة.

اقتبس بلادان موضوعاً آخر من كينيه، ظهر في المشهد الذي عرضت فيه باندورا بلادان أن تواسى برومثيوس، لكنهم أخبروها إن جروح المارد لا يمكن أن تعالجها امرأة، فقد جاءت هذه الفكرة في مسرحية كينيه عندما عرض كوراس العرفات أن

يواسى برومثيروس، فقيل لهن عندما تتمزق الروح بالشكوك، فلا يمكن لأى بلسم أن يعالجها.

كينيه

الكوراس:

دعنا نرى أملك ونسبر عمق جرحك.

برومثيروس:

عن النسر شعرت بعضته ونهشه بلا أنين أو شكوى
ضحكت والجرح جاثم فوقى

ومن قيود الصخرة تعلمت روحى وقتها أن تنطلق
لكن الشك راودنى، العذاب الوحيد الذى يفزعنى
الشك بيده الثقيلة، يجد فى البلاء

ما يرضيه فيعزف عن الشفاء

هنا الألم، الألم الذى لا أطيقه

أنتن يا عذارى تعرفن كل هذا

عندما يكون الألم فى الروح

لكى تلتئم الجرح، أين لنا بالبلسم الشافى؟

(الكتاب السابع)

بلادان:

باندورا:

بودى أن أنقذك، بودى.

برومثيروس:

ليس فى مقدورك يا مرأة أن تطيبى خاطر برومثيروس

عذابات الروح لا بلسم لها فى الطبيعة

لا يخففها إلا خالقها

لكنك ستواسين أبنائى.

يحاكى بلادان بدقة صرخة الألم كما صورها كينيه:

برومثيوس:

أيتها العدالة...يا أمى...يا غور مولدى
أيتها الأرض، أيتها السماء
فليتفكر الجميع فى ضراعتى الجديدة.
ياللهول، ها هو ثانية كلب زوس
أشعرر بقوة جناحيه تضرب الهواء
أيتها العدالة! يا أمى، الرحمة!
لا أجرؤ على فتح عينى! العدل! يا أمى!
...هل أصدق عينى؟
أه! أخيرا العدل! يا أمى! سمعت إذن شكانى...

وإذا كان بلادان مدينا لعدد من أسلافه ببعض من أفكاره الأساسية فى مسرحيته برومثيوس، وأيضاً بالعديد من الصور والمواقف الفردية، فقد أثر بفاعلية على العديد ممن جاء بعده، ليس فقط فى فرنسا، بل وبشكل فريد فى أمريكا، وأبرزهم ترمبول ستكنى ووليام فون مودى وكلارنس مندل. وفى رأيه أن باندورا تحتل مكانة خاصة بين الآلهة والبشر، فهى نقطة التماس بين السماء والأرض، وكانت فحاً ليس لإبيمثيوس بل لزوس. إنها الشريان الذى ولد - وهو ملقح ببذرة الأب - المنقذ القادم الذى يتمثل بالضرورة فى نصف إنسان ونصف إله، ومن خلالها تم سقوط زوس، وفى سقوطه سلامنا، إنها أداة التجديد التى تظل دوما بشرية متردية.

كان ما جذب كلا من ستكنى ومودى فى بلادان معتقداته الفلسفية الغربية المناوئة لمذهب البيوريتان فى فرنسا الكاثوليكية والكاثوليكية فى إنجلترا البيورتانية، أما ما أثار إعجاب كلارنس مندل فكان بساطة نمودجه، والملامح اليونانية فى بعض آرائه الأساسية. وكان بلادان أول شاعر مسرحى بعد كالديرون ينقذ زوس إلى حد ما من العار الذى وصمه فى معالجات الرومانسيين. ولو أنه طور هذه الفكرة منطقياً لأحيا الشكل اليونانى فى التفكير والإحساس والفعل، الأشياء التى نفتقدها بسبب تأثير ثنائية الأسود والأبيض للبدعة المانوية، وبدلاً من ذلك كثيراً ما لجأ برومثيوس بلادان إلى القوة الثالثة التى تتفوق على الآلهة والمردة. وتذكرنا تلك الصرخة المعذبة: "وأنت، أيها الإله المجهول الذى يسيطر على القدر، لقد تخليت عنى" (الفصل الثانى) بإنجيل متى ٢٧ و ٤٦ .

أندريه جيد

(١٨٦٩ - ١٩٥١)

برومثيوس مقيداً: ١٨٩٩

ستظل مسرحية أندريه جيد برومثيوس مقيداً لفترة طويلة من أكبر الإسهامات الثورية في موضوع برومثيوس منذ عصر إسخيلوس، فهي منذ ظهرت في ١٨٩٩ المرثاة الرسمية للقرن المنصرم وأسوأ نذير للقرن الذي يوشك أن يولد، فقصة برومثيوس في ثوبها العصري تتحدث عما أسماه بول هازار الضمير الأوربي، وتتوصل لأكثر نتائج التجربة البروميثية فساداً، فبقدر ما تظل المشكلات الأساسية للقرن التاسع عشر بلا حل، تظل أيضاً الأسئلة التي طرحت في مسرحية جيد بلا حل. ربما نصرخ يا للعار! ولكن نفاقنا الذي يرفض الشيء غير الأخلاقي، ما يزال أقل قبولا للشيء الأخلاقي.

لم يحاول جيد أن ينهي ما بدأه إسخيلوس، ولا أن يعيد بناء عمله المفقود، ولا حتى أن يسبر الدلالات الخفية لرمزه. كان الرمز موجوداً، وفهمه جيد فهماً جيداً، وطبقه على نماذج مختلفة تماماً من الفضيلة والغيبيات. فبرومثيوس إنسان ونسره هو ضميره، وسيد النسر الغامض زوس هو تجسيد للإله الأب. ولم تكن الرموز التي استخدمها إسخيلوس منذ عهد لوسيان مفضوحة كذلك، فبرومثيوس عند لوسيان لم يفعل شيئاً سوى أن يجادل مع زوس. أما ليساج وفيلاند، فرغم دعاياتهما المهذبة استخدموا موضوع "سقوط الإنسان" في نقد نقاط الضعف داخل المجتمع، وبهذه الطريقة، دمرنا شمولية رمز برومثيوس. ووصف جيد وحده، بمرح مأساوي، تأليه الإنسان، فما عجز لوسيان وليسيج وفيلاند أن يفعلوه، نجح أندريه جيد في تحقيقه. وكان هدفه إنقاذ الفرد من المجتمع وإنقاذ الإنسان نفسه، كما تتعامل مسرحيته مع موضوع برومثيوس المقيد وتشير إلى طريق جديد للحرية.

إن الفرضية التي طورها جيد ذات قطبيين هما الإله والإنسان، الأول مجرد من العاطفة تماماً، والثاني تحكمه العاطفة، كما عبر عن ذلك بلادان، ولأن الإله مجرد من العاطفة فقد أمضى وقته في نشاط غير هادف، بينما كان الإنسان يخطئ دائماً للوصول لغايته، وكثيراً ما يدمر الإنسان حياته وهو يحاول اكتشاف الغاية منها أو طاعة ما يظن أنها قوانينها. يتضح التعبير الكامل عن هذا النشاط المجرد من العاطفة

فى "السلوك غير المبرر": "إنه سلوك غير مبال، من تلقاء نفسه، سلوك بلا هدف، من ثم بلا رقيب، سلوك حر، سلوك أهل البلد". سلوك لا يستطيع أن يقوم به إلا الإله لغناه المطلق، وعن ذلك تحدث زوس فى مقاباته مع برومثيوس: "أنا فقط صاحب الحرية المطلقة وثروة لا حدود لها، الذى يستطيع أن يتصرف بلا غرض مطلقاً، ولكن بالنسبة للإنسان فكل هذه الأشياء مستحيلة"، هكذا يقول زوس المليونير الكبير عندما يجرى برومثيوس معه حديثاً. وهنا يظهر حبه للمقامرة، ولكنها مقامرة من أجل المقامرة: "ما الذى يمكن أن أكسبه ولا أملكه بالفعل؟"

"... نعم، أملك أهم من ذلك روح المبادرة، فأنا أنطلق، ثم أبتعد وأغادر المكان ما إن تجرى الأمور على ما يرام، وليس لدى ما أفعله أكثر من ذلك، فلعبتى هى أن أقرض الرجال، ولست أفعل ذلك من أجل المتعة، فأنا أقرضهم لأن لعبتى تبدد أموالهم، أقرضهم مع جو من العطاء، ولست أرغب فى كشف أمرى، أننى ألعب، ولكنى أخفى لعبتى، وأمر بهذه التجربة، ألعب مثلما يبذر الهولندى بذوره، عندما يزرع أبصلاً فى السر، وهذا ما أقرضه للرجال، هذا ما أزرعه فى الإنسان، أننى أسلى نفسى بمشاهدتها وهى تنمو أمامى، ولولا ذلك لصار الإنسان عقيماً حقاً!"

إن الضمير الإنسانى أحد البصلات التى زرعها زوس البنكير ومثل جميع تصرفاته، كانت زراعة البصلة بلا مبرر، وزاد نموها بشكل يفوق كل النسب المعقولة، ولم يكن الخطأ خطأه، فخطته هى أن ينطلق ثم يراقب، كما استخدم جيد كذلك استعارة البيضة، فالبيضة فى كل إنسان تفقس ويخرج منها النسر، ولا يعلم الإنسان شيئاً عن سيد النسر الذى يفضل بقائه مختفياً، ويعتقد أن نسرته ملكه، ويفخر به ويغذيه من الدم الذى يجرى فى قلبه، وإذ يكبر أكثر فأكثر يقع فى حبه ويزيد فى إطعامه من الدم الذى يجرى فى قلبه، ويضعف الإنسان ويصبح نحيلاً، بينما يزداد النسر ضخامة إلى أن يأكل النسر الإنسان عن آخره، كما حدث مع ديموكليس فى قصة جيد.

هذا ما حدث تماماً لبرومثيوس، خاض التجربة كلها ما عدا المرحلة الأخيرة منها، لأن برومثيوس فى مجرى الأحداث أطعم النسر من كبده ليلاً ونهاراً حتى صار شاحباً ونحيلاً، بينما أصبح النسر سميناً وجميلاً، وكان برومثيوس فخوراً بجمال نسرته، حتى جاء يوم طرح فيه برومثيوس الهزيل فى ساعة احتضار هذا السؤال المصيرى على نسرته: لماذا نسر؟ لماذا يجب أن يقتنى كل إنسان نسرأ؟ ولكن النسر لم يجب، فتوسل إليه برومثيوس حتى يتكلم، ولكن النسر لم يقل شيئاً، وكانت الصدمة كبيرة وخاصة أثناء إلقاءه لمحاضرة عن موضوع لماذا يجب أن يقتنى كل إنسان نسرأ.

أيها النسور الذي غذيته من الدم الذي يسرى في روحي، الذي كنت أعانقه بكل الحب... هنا يقطع كلماته متنهداً- [هل يجب على إذن أن أترك الأرض دون أن أعلم لماذا أحببتك، ولا ماذا ستفعل، ولا ماذا ستكون، وماذا ستقدمه لي على الأرض... على الأرض؟ لقد سألت... بلا جدوى... بلا جدوى...]

شعر المستمعون بالملل، فأدرك برومثيوس أنه وحده المعجب بالنسور ومن ثم كانت الصدمة كبيرة لدرجة أنه تخلى عن كل مبادئه السابقة، وتوقف عن إطعام النسور، فتحسنت صحته واحمر وجهه يوماً بعد يوم، بينما ازداد النسور الجائع ضعفاً وقبحاً، واستمتع برومثيوس بحالته هكذا؟ حتى أنه انتهى إلى قتله وأكله في احتفال مع أصدقائه. يوضح ذلك كيف أصبح برومثيوس طليقاً، فهذا ما حدث، إذ بدأت الجنة الأرضية وعاد العصر الذهبي.

"نسور.. نسور! أنا الذي أمنحتها"، هكذا شرح زوس لبرومثيوس أثناء المقابلة، كما اكتشف برومثيوس أيضاً أن زوس هو الوحيد الذي لا يملك نسراً، ولو كان يملك واحداً، فإنه "ليس بالقدر الذي يمكن أن أمسكه في راحة يدي". ومنح النسور أحد تصرفات زوس التي لا مبرر لها.

عند جيد يتحرك برومثيوس كنقيض كامل لزوس، فإذا كان زوس يعبر عن التجرد من المشاعر، فبرومثيوس يمثل الشخص الذي تحكمه المشاعر والسبب في ذلك بسيط، لأنه يملك نسراً وزوس لا يملك واحداً، أما أول خطأ وقع فيه برومثيوس خالق الكون المادي، فكان "تدخله" في الخلق: "بمجرد أن تدخلت شعرت بمسئوليتي، وفي المساء في كل مرة أفكر فيها، يأتي نسري حزينا كالندم ليأكل". وكما يفسر مشاعره للمستمعين، بدأت المأساة الإنسانية عندما تدخل:

"... أيها السادة المحترمون، لقد أحببت البشر كثيراً وبانفعال شديد وبشكل يرثى له، وفعلت لهم الكثير، بل يمكن القول إنني صنعتهم، فماذا كانوا قبل ذلك؟ كانوا يعبثون بلا وعى بوجودهم. أنا الذي جعلت هذا الوعي مثل النار لأنيرهم.. ثم زاد قلقي لأنني كنت أحمل بداخلي بيضة نسري دون أن أعلم. وأردت أكثر أو أفضل من ذلك... وبعد صنع الإنسان على صورتى، أدركت الآن أن داخل كل إنسان شئ يفسد، داخل كل فرد بيضة النسور... ثم إنني لا أعلم، بل ولا أستطيع أن أفسر ذلك، وكل ما أعلمه

أنني لم أكن راضياً لمجرد إعطائهم الوعي بالوجود، فقد تمنيت أيضاً أن أمنحهم سبب الوجود، ومن ثم اعطيتهم النار واللهب وكل الأشياء التي يحتاجها اللهب. وبتدفئة عقولهم أيقظت إيمانهم الشديد بالتقدم، وشعرت بسعادة غريبة عندما تبددت صحتهم

فى إشعالها، ولم يعد هناك إيمان بالخير، بل أمل رهيب فى الوصول للأفضل. لقد كان الإيمان بالتقدم، أيها السادة، هو نسرهم. إن نسرنا هو سبب الوجود، أيها السادة. "وأخذت سعادة الإنسان فى التناقص شيئاً فشيئاً - ولكن هذا لم يعد يعنى لى شيئاً، فقد ولد النسر أيها السادة! ولم أعد أحب البشر بعد الآن، بل أحب ما يتغذى عليهم، ولدى ما يكفى من البشرية التى لا تاريخ لها، إن تاريخ البشر أيها السادة هو تاريخ نسرهم".

كانت تلك هى آراء برومثيوس قبل أن يدرك خطأه الفظيع، فوصفه لبداية ونمو الحضارة، الذى أراد أن تكون محاكاة ساخرة لمسرحية إسخيلوس برومثيوس فى الأغلال (٤٣٦-٤٧١)، ما هو إلا وصف لسقوط الإنسان من سعادته السابقة. والسبب فى هذا السقوط ظهور الضمير الإنسانى بكل ما يربطه بالأفكار المدمرة مثل التقدم، كما تميز السقوط بانتعاش النسر، لذلك فالسبيل الوحيد لعودة العصر الذهبى هو قتل النسر والاستمتاع بتناوله إن أمكن. ولا يمكن تحقيق ذلك إلا إذا أصبحنا على دراية بالخطأ الآلهية - وهى عدم وجودها من الأساس - وإذا فهمنا جيداً أن واهب النسر أوجد النسر بلا أى مبرر ودون خطة محددة، وباختصار إذا نafs الإنسان الإله فى تجرده غير الفاسد من العواطف وممارسته للسلوك الذى لا مبرر له.

وهذا الهجاء اللاذع لمذهب التقدم الذى هز القرن التاسع عشر ليس إلا سمة من سما العبث الحديث الذى ظهر فى العديد من جوانب الحياة والفن والفكر على نطاق واسع بدءاً من هجوم أنصار برنارد شو على كفاءة الطبقة المتوسطة وصولاً إلى عهد السرياليين.

"يتفق جيد مع ليساج إن لم يكن مع فيلاند، فسقوط الإنسان عند ليساج يتزامن مع ظهور الدولة المتحضرة أو مع "مجتمع" من يشيدون بالبدائية، ولكن جيد ذهب بعيداً فى معالجته، التى لم تكف بهجاء وصفى وسلبى، بل تكتشف سبب القيد وطريقة حله من وجهة نظر غير مسئولة وربما غير أخلاقية أيضاً. إنها تمدنا بميتافيزيقا جديدة، مثل ميتافيزيقا فكرة النشاط غير الهادف، كما توضح المسألة الإنسانية فى حياة وموت ديموكليس.

[٢]

فى عصر يوم من أيام مايو فى - ١٨٩، على البولفار المتجه من كنيسة الماديلين إلى الأوبرا، سقط من رجل محترم، فى أواسط العمر، بدين بشكل غير طبيعى، مندبل، فلتقطه رجل محترم آخر نحيف ورده إلى صاحبه، فشكره الرجل البدين، ثم سأله عن أى عنوان يخطر على باله، وأخرج قلماً ومظروفاً، فاستخدمهما الرجل النحيف لكتابة العنوان، ثم أعادهما للرجل البدين، وبدلاً من أن يشكره البدين لكرمه معه، لطم البدين النحيف بشدة، وقفز فى الحال إلى سيارة وأنطلق بسرعة، تاركاً وراءه الرجل النحيف ينزف وسط زهول الجمهور.

الرجل المحترم البدين هو زوس، صاحب البنك. بعد شهر، قرر برومثيوس، وهو متعب من أغلاله فوق القوقاز أن يحدث تغييراً، فترك موطنه ونزل إلى نفس الطريق، وجلس في مقهى، ولاحظ ذهاب وإياب البشر. فسأل برومثيوس: "أيها النادل، إلى أين يذهبون؟ فأجاب النادل: "انهم يبحثون عن شخصياتهم". والتفسير بسيط: "قلت لنفسى: طالما أنهم يعودون دائماً فلن يجدوا ما يريدونه... وطالما أنهم لا يمكنون فى المكان الذى يذهبون إليه، فلا يمكن أن تكون السعادة".

لقد النادل الغامض سعى الإنسان، وقصره على البحث عن الشخصية، وهو نفسه طالب لها، ليست هويته ولكنها هوية الآخرين. ويخبر النادل برومثيوس أنه يعد الموائد دائماً فى مطعمه لثلاثة أفراد: "فى نهاية العشاء، أكون قد تعرفت على ثلاثة من رجال السلطة، إنهم... لا.. أنا.. كما تعلم- أنا أستمتع وأكون علاقات معهم، وهم يستجيبون لهذه العلاقات". هذا ما يقوم به النادل بلا هدف على الإطلاق، سوى أن تكوين العلاقات يرضى نفسه: "إنه ما قد يسميه البعض سلوك لا مبرر له إطلاقاً". هناك شخص واحد فقط فى العالم قادر على القيام بسلوك لا مبرر له، وهو صديقه البدين المليونير الكبير الذى يفعل ذلك عندما يضع ٥٠٠ فرانكا، ليس فى مظروف فارغ، ويستعد لتوجيه لكمة بيده. المال الذى أرسله إلى عنوان غير محدد أو معروف مسبقاً، والذى كتبه الشخص الذى تلقى اللكمة وهو أيضاً غير محدد أو معروف مسبقاً، لأنه تنازل طوعاً والتقط المنديل الذى سقط من المليونير البدين.

دخل رجلان المطعم من بابين مختلفين، وشاركا برومثيوس المائدة، أحدهما هو ديموكليس والآخر كوكليس. إنهما يعلمان أن الطعام فى هذا المطعم فظيع ولكنهما حضرا للتحدث معه، وكلاهما لديه قصة ليرويها.

بدأ ديموكليس، وأخبر رفيقيه على المائدة أنه منذ عهد قريب كان يعيش حياة طبيعية تماماً، طبيعية لدرجة أنه يشبه أى شخص آخر، بقدر ما كان هذا ممكناً: "كنت حريصاً تقريباً فى كل أفعالى على تقليد الأغلبية، وفى كل أفكارى لتتماشى مع أكثر الآراء المتفق عليها". وفى أحد الأيام، تسلم خطاباً مزعجاً يحتوى على ٥٠٠ فرانكا ويخلو من أى رسالة للتوضيح. ولأول مرة فى حياته بدأ يطرح هذه الأسئلة: من؟ ومن أين؟ ولماذا؟ حتى إذا كان المال هبة، فلا بد من توجيه الشكر للواهب، ثم ظل يحمل المظروف معه أينما ذهب. فى الماضى كان نكرة ولكنه حر، أما الآن فهو شخص ذو شأن وله قصته ولكنه عبد لهذا الخطاب، ولهذا السبب حضر إلى المطعم حيث توجد موائد لثلاثة أفراد وأظهر الخطاب للجميع، أملاً فى أنه ربما يعثر يوماً على الشخص الذى يعرف المتبرع بهذه الهبة. وبينما يعرض ديموكليس الخطاب على كوكليس وبرومثيوس، إذا بكوكليس تنتابه نوبة من الغيظ، إنه الشخص الذى تلقى اللكمة.

وبدأت مناقشة ساخنة، أصر فيها كوكليس على أنه بفضل لطمته تسلم ديموكليس الأموال، والسؤال المطروح الآن ليس لمن ندين بكل النعم علينا، ولكن نتيجة لمعاناة من؟ نُودي على برومثيوس ليحكى قصته، وعندما لم يجد مفراً من ذلك أخبرهم إنه يمتلك نسراً، فأعجبهم الأمر وأصروا على رؤيته، فوقف برومثيوس، ناسياً أين هو الآن، وصرخ بأعلى صوته، فأدهش الجميع هبوط طائر من ظلام بعيد في السماء. وبينما يقترب منهم بدا صغيراً، وشيئاً فشيئاً أنقض على المقهى محطماً لوح النافذة الزجاجي، واقتلع عين كوكليس بضربة من جناحيه. وبعدها فك برومثيوس أزراره وقدم كبده للنسر، فحدث اضطراب كبير، وتجمع البشر لرؤية هذا المنظر الغريب. إن النسر الذي أمامهم هزيل وجائع كأنه لم يأكل منذ فترة طويلة، وسمعت كلمات احتقار: "إنه! نسر! لا اعتقد! انظروا إلى هذا الطائر المسكين الهزيل! إنه... ونسر! - ليس كثيراً! بالكثير ضمير." وقال شخص آخر لبرومثيوس باستهزاء: "ولكن يا سيدي، أتمنى ألا تعتقد أن هذا النسر يميزك بأي حال من الأحوال... فكلنا نملك نسراً". وقال آخر: "ولكننا لا نأتى بها إلى باريس... لأن النسور مخلوقات مزعجة، وقد رأيت ما فعله توأ، وإذا كان عليك أن تتركه يأكل من كبده، فأنت حر في ذلك، ولكن دعني أقول لك إنه منظر مؤلم، وعندما تفعل ذلك يجب أن تخفي نفسك". ووسط هذه الضجة طلب ديموكليس فاتورة الحساب، وكانت ٥٠٠ فرانكا بالضبط، تشمل غذاء لثلاثة أفراد (مع المحادثة)، والأضرار التي لحقت بنافاذة المحل، وعين زجاجية لكوكليس، فقام ديموكليس بتسديد الفاتورة، وهو مسرور لأنه تخلص من المال الذي أزعجه لفترة طويلة، وتفرقت

لمجموعة وعاد برومثيوس إلى القوقاز، وهو يفكر في التعليقات التي سمعها عن نسره: "بعه؟ اقتله؟.. لعك تروضه؟..."، كل هذا قبل تقييد برمثيوس.

بعد ذلك مباشرة تم القبض على برومثيوس، الذي وشى به النادل، لصناعة الكبريت بدون ترخيص، وفي السجن استحوذ عليه الممل، وكانت زيارة النادل من حين لآخر له، الذي يحكى له أخبار العالم الخارجي، تحفف عليه وحدته، أما كوكليس فبالرغم أنه فقد إحدى عينيه إلا أنه أصبح على ما يرام الآن، فهو يرى أفضل من ذي قبل، وهو مسرور لأنه صفع عنه. وفي حقيقة الأمر كون رأس مال من هذه الحادثة، إذا نشرت قصته في الصحف، ومن ثم جمعوا التبرعات من أجله، ففتح مستشفى بهذه الأموال، للعبور من البشر ونجح فيها، أما ديموكليس على الجانب الآخر فرغم تخلصه من دينه القديم، إلا أنه أصبح يائساً أكثر وأكثر، لأنه ظل يفكر أنه السبب في الخسارة الكبيرة التي لحقت بكوكليس.

من ناحية أخرى لم يجد برومثيوس شيئاً يفعله بعد أن استسلم للممل سوى أن ينادى على نسره ويطعمه من كبده، حتى صار النسر في أحد الأيام قوياً جداً وأصبح

برومثيوس هزياً لدرجة أن النسر نقله على جناحه إلى مسافات بعيدة، حتى استقر في باريس، وقبل ان يضعف تماماً كتب برومثيوس محاضرة لخص فيها كل تجريرته الأخلاقية لتستفيد منها البشرية. تحدث فيها بالتفصيل عن ثلاث نقاط: (١) إن الإنسان لا بد أن يقتنى نسرًا (٢) إننا على أية حال نقتنى واحداً (٣) إنه يجب أن يحب كل منا نسرته، أما المحاضرة فكانت مليئة بالتفاهات، وشعر جمهور المستمعين بالملل، بالإضافة إلى أنها أعطت انطباعاً عميقاً عن ديموكلس الذي عانى بالفعل من التآبيب الداخلي عندما نسب كل الكوارث التي لحقت بكوكلس إلى ٥٠٠ فرانك. في الوقت الذي تغلب فيه كوكلس نفسه على هذه النكبات، بل وكان مبتهجاً تماماً بها. والآن وقد أنفق ديموكليس الـ ٥٠٠ فرانك مازال يشعر بأنه مدين أكثر من ذي قبل، فما زال مدينًا بالأموال، لمن؟ لا يعلم، وياتباع نصيحة برومثيوس، أحب نسرته، وأطعمه من كبده ليلاً ونهاراً، حتى ضعف جسده وسقط مريضاً. ولو أنه رأى من تبرع له بالمال، مات في سلام على الأقل. شعر برومثيوس حقاً بالأسف تجاهه، لماذا لا يظهر المليونير الكبير نفسه؟ توسل برومثيوس إليه ليرى ديموكليس الذي يحتضر، فرفض المليونير الكبير وقال: "لا أريد أن أفقد سمعتي".

مات ديموكليس وجاء موته كوحى لبرومثيوس الذي قرر قتل نسرته، فألقى خطبة جنازية عن قصة تتيروس ومليبوس التي أعيد ترجمتها لتوضيح فلسفة جديدة، هجاء للعصر الذهبي في شعر فيرجيل. يخلق تيتاروس العالم بسبب ملله، ولكن عندما ارتبط به فقدته. أخذ أصدقاء ديموكلس الوحيدون وهم برومثيوس وكوكلس والنادل أماكنهم حول نفس المائدة التي جمعهم أول مرة، ليتمتعوا بأكل النسر، في ذكرى رحيل ديموكليس.

- سال واحد هل كان عديم الفائدة إذن؟

- لا تقل ذلك، يا كوكلس! - فقد تغذينا بلحمه.

- وعندما سألته، لم يجب بشيء، ولكنني أكله نون ضغينة له، فلو جعلني أعاني أقل لكان أقل سمناً، وبالتالي أقل متعة في أكله.

- وعن جماله في الماضي، ماذا تبقى.

- لقد احتفظت بكل ريشة.

- ويأحدي تلك الريشات كتب أندريه جيد كتابه.

[٣]

ومع كل أصالتها الرائعة لا تخلو مسرحية برومثيوس فى القيد من مؤثرات أدبية، وفضلاً عن مصادره الكلاسيكية، خضع أندريه جيد لمؤثرات عديدة، كان شلى واحداً منها، ولكن ربما جاءت أقوى التأثيرات من لوى مينار وإدجار كينييه والمتشائم الالمانى نيتشه

ويشكل تأثير نيتشه على جيد أساس تفكيره فى كل مرحلة من حياته المهنية، وقد تناول هذه النقطة بشكل كاف نقاد مثل رينييه لانج فى أندريه جيد والفكر الالمانى (١٩٤٩)، وبول أركامبو فى إنسانية أندريه جيد (١٩٥٠)، وكلاوس مان فى أندريه جيد وأزمة التفكير الحديث.

ومن مينار نلاحظ أن جيد اتبع خطة برومثيوس الحديث الذى ترك موطنه فى القوقاز ليجلس على مقهى فى شارع يربط المادلين بالأوبرا، وربما تقوم القصة على حوار مينار الشيطان فى المقهى الذى يعطى صورة ملائمة للمبادئ الأخلاقية المتشائمة التى أخذها كثير من مفكرى القرن التاسع عشر من نظرية داروين. كما أثر فى عمل جيد كذلك فى رسالة من دارس أساطير إلى دارس التاريخ الطبيعى، وفيه ذكر مينار ان علم الأساطير يكمل بشكل مناسب العلم الذى يتعامل مع الحقائق العليا للحياة مثل

خلق الإنسان وطبيعة "الروح" وسير التقدم الإنسانى. ولجأ أيضاً إلى قصتى آدم وبرومثيوس لأنه الحل الوحيد المقبول للورطة التى تسبب فيها العلم فيما يتعلق بظهور الجنس البشرى، وعدل نظريته عن البيضة "الأصلية" المتشابهة مع "الروح"، لأنه من البداية تم تلقيحها أو شحنها بطاقة مميزة لا تتجزأ أو مستقلة، وأنتج فقس البيضة النسر، وهذا هو الشيء المتوقع دائماً مما يميز البشر عما عداهم. وبالنسبة للرموز التى استخدمها مينار فهى البيضة والجرثومة والبذرة، وكلها رموز موجودة عند جيد، وكتب مينار عن ذلك: الجمال أم الرغبة كما ورد فى الأساطير. وقد توصل إلى أن الصحوة الروحية الأولى كانت للجمال لضمان تكاثر الجنس البشرى. وقال برومثيوس جيد موضعاً نعمة النار: "إن أول شيء أدركوه هو جمالهم، الذى أدى إلى تكاثرهم". وهكذا نعود إلى تفسير النار كرمز للإخصاب البدائى، إنها النعمة التى وهبها برومثيوس للإنسان بتحريض من آسيا: "يجب أن تهتمى بالرجال". والبقية تأتى بشكل طبيعى، فهم يتخلون عن براعتهم الأولى: "ومنذ ذلك اليوم أدركت أنتى عارى". ووصف جيد أيضاً السمات الأخرى لنار برومثيوس مثل المستويات الأعلى للإدراك، متبعاً فى ذلك مينار.

استمد جيد من برومثيوس لكينيه موضوعين أساسيين فى عمله: (١) أن كل إنسان يملك نسراً (٢) أن برومثيوس التهم نسره:

برومثيوس:

الكل مثلك تأكله الكراهية والحب
لكل إنسان قوقاز يخصه
وصقر يعيش على كبده
(برومثيوس فى الأغلال، الجزء ٧)

برومثيوس:

أيتها العدالة..يا أمى...أضيئى بنورك مهدى!
الأرض والسموات! تأملى ضراعتى الجديدة
لم يعد الصقر الجارح هو الذى يصب اللعنات
أنا وحدى، أنا الذى أنهش بدنى
ياالفضاعة! قلبى فارغ وقد التهمته
لمستقبل كله يتراجع عنى.
(الجزء ٧)

كما قام جيد كذلك بتعديل فكرة أخرى عند كينيه، وهى أن زوس يمتلك أيضاً نسراً، جائعاً ولكنه حقيقى. يقول كينيه: "نعم من قوتى، للآلهة جوارحهم أيضاً".

ومن شلى، أخذ جيد وصف العصر الذهبى عندما كان برومثيوس وأسيا يلعبان فى مواطن القوقاز الريفية قبل السقوط.

شلى

برومثيوس (١)

يا لتلك الأعشاب التى تحتضن الصخور،
التيارات تتخلها وقطع الثلج،

ترى أبخرة متجمدة تعترضها فى الأعماق،
وبين غاباته التى تلقى ظللا،
كنت أجول مع آسيا،
أتجرع كأس الحياة من عينيها الجميلتين.
(صـ ١٢٠-١٢٣)

(٢) برومثيوس:

آسيا، أنت نور الحياة، وظل الجمال الخفى...
لا فراق بعد اليوم
هناك غار نباتات طويلة العيدان يندح طيبا
هناك يسمع الهواء دائم الحركة، تهمس به
شجرة إلى شجرة، والطيور والنحل وكل شئ حولنا
ما هى إلا مقاعد مكسوة بالطحالب
والجدران الخشنة هى ملابس ذات حشائش ناعمة طويلة،
إنه منزل بسيط سيصبح ملكنا، إلخ.

جيد:

أوه! من هذه الأيام الساخرة!
على جوانب القوقاز متعددة النافورات
أمسكت بى آسيا الشهوانية،
بين ذراعيها، وهى عارية وغامضة
ومعاً لعبنا وقفزنا فى الوديان.
وغنى الهواء وضحك الماء،
وتعطرت أصغر الزهور للذتنا،
كثيرا ما جلسنا تحت فروع الشجر المنتشرة،
بين الزهور، مأوى النحل الطان،
تزوجتني آسيا، وعلا ضحكنا، ثم أسراب النحل الطان،
وأوراق الشجر الحافة، اندمجت معها موسيقى الينابيع،

لتهدىء بلطف أعصابنا،
لنتذوق أجمل ما فى النوم،
وكل ما حولنا راضى،
كل يحمى خلوتنا للإنسانية.

قلد جيد بشكل مشابه "برومثيوس فى الأغلال" لـ شلى حيث تسرد أسيا قصة أصل هسيود: "من يحكم؟ كانت هناك السماء والأرض فى البداية، والنور والحب، ثم زحل". تحول ذلك عند جيد إلى "كان تيتاروس فى البداية".

رغم أن لغتها شديدة الرمزية تمثل مسرحية أندريه جيد برومثيوس مقيداً الانفصال الأخير مع ملارميه والمدرسة الرمزية التى كان يكرس كل وقته لها فى بداية حياته المهنية مثل كراسات أندريه والتر (١٨٩١)، ورسالة نارسييس أو نظرية فى الرمز (١٨٩٢)، والتى أعطت انطباعاً عن فكرته بوهمية الحقيقة وحقيقة الرمز، إن قتل النسر هو قتل للرمز، إنه التبرير اللاعقلانى للتبرير الحسى لـ *The Nouritures terrestres* (1897) حيث أصبحت الحواس الخمسة وسيلة جيد الوحيدة الموثوق فيها للتقرب من الإله ومن جمال الإله (أو أليس هو؟ *La beaute du diable?*). إنه عرض مميز لروح جيد نفسه، والتى تحطمت بسبب الصراع بين النشأة الكاليفينية الصارمة واعتناقه لنوع غريب من مذهب المتعة الميتافيزيقى الذى يصور خصائص نضجه.

وفى دراسته نيتشه وأندريه جيد، وهى دراسة متعمقة للتوافقات الروحية، عرف هنرى دران نسر برومثيوس جيد كالتالى (باريس، ١٩٣٢):

طبيعة هذا النسر الذى يتحدث عنه برومثيوس هى الحاجة إلى المطلق والأبدى الذى يشكل قلب الإنسان، وذلك الطموح المثالى الهائل، وكثيراً ما يتعثر ويخطىء هدفه، تلك الدفعة الغيبية الغامضة التى أبدعت كل المثل وأبدعت الإله، ولعل السبب أن الإله خلق الإنسان. ومن ثم يقدم قتل النسر دور موت الحقيقة المطلقة فى حياة جيد: "أوه ناتانيال، لا تفرق بين الإله وسعادتك" أو ناتانيال، سوف أملك أن كل الأشياء طبيعية إلهياً" أو "أوه ناتانيال، سوف أعلمك الحماسة! أو "إننى اسمى الإله بكل شىء أحبه، وأنا أحب كل شىء" كما فى "عذراء الأرض".

بحث جيد عن المحدودية ما هو إلا سمة لمرحلة من مراحل حياته، وتظهر دراسة ليومياته الخاصة أن قتل النسر لم يتوافق مع معتقداته الأساسية سواء فى بداية حياته المهنية أو آخرها. وفى ١٨٩٦، جذب انتباهه "الاضطراب السقيم" للأبطال القدامى

مثل: برومثيوس، وأورستس وأجاكس وفيدرا وبنثيوس وأوديب، وتكمن قوتهم، كما اعتقد، في علتهم (أى فى نسرهم).

فى ١٤ ديسمبر ١٩٣٣، عندما وجد جيد الناضج أنه من الضرورى التمرد ضد زوس، كتب الحكمة التالية:

"علمت: إن الخوف من الإله هو بداية الحكمة، ومع إله ضائع، مازال الخوف بين جنباتك، أعلم الآن أن الحكمة تبدأ حيث ينتهى الخوف، وأنها تبدأ مع تمرد برومثيوس.

أعلم أنك سمحت لنفسك أن تعلم، إنه من الضرورى أولاً أن تؤمن، إنه من الضرورى أولاً أن تشك" (المذكرات، الجزء الثالث).

إن أندريه جيد لم يقتل نسرهم ولم يستمتع بتناوله، لكنه تظاهر فقط بذلك، ومثل الحالة الغربية لرفيقه المنشق برنارد شو، فإن أهم عنصر فى عمله هو بلا شك البيوريتانى، لكنه لم يكن بروتستانتى ولا أرثوذكسى ولا كاثوليكى، وفى الحقيقة إنه أمر مشكوك فيه أنه كان أصولياً فى أى شىء خارج فنه.

كتب يستعرض مكانته الفكرية فى الثانى من نوفمبر ١٩٢٩ نلاحظ عودة جيد إلى رؤيته قبل "غذاء من الأرض".

"أننى أوؤمن بأن الشر (شر معين ليس نتيجة لنقيصة، بل فيه إظهار للطاقة) غالباً ما يكون له قيمة تعليمية وأولية أكثر مما نطلق عليه الخير، نعم إننى أوؤمن بذلك بشدة، وأكثر من ذلك بكثير.

ولكن ينبغى أن ينمو ذلك ويتصل (يخضع لـ) اعتبارات أخرى، وخاصة تلك الاعتبارات التى لمحتها فى شبابى (والتي لم تكن مجرد لمحة)، قبل أن أتأثر من داخلى بالعاطفة: وهى أننا اليوم نقدر الإنسانية بدرجة كبيرة، وأن الإنسان لم يعد مثيراً ومهما ويستحق العشق من الآخرين لذاته، وأن ما يدعو البشرية للتقدم ليس إطلاقاً أن تعتبره (وراحتها وإرضاء رغباتها) غاية، ولكنه وسيلة من خلالها تحقق وندرك شيئاً ما، وهذا ما جعلنى أقول على لسان برومثيوس: "أنا لا أحب الإنسان، بل أحب ما يلتهمه". وجعلنى أضع حكمتى فى ذلك: مدركاً كيف تفضل على الإنسان النسر الذى يتغذى عليه.

تلك كانت الحكمة من شخصية برومثيوس عنده قبل التحرر، وبعبارة أخرى، فإن تحرر برومثيوس، بالنسبة لجيد الناضج وكذا الأصغر، ناهيك عن قتل النسر، فكرة سخيفة ولا أخلاقية بدرجة كبيرة.

ترمبول ستكنى

(١٨٧٤ - ١٩٠٤)

جوزيف ترمبول ستكنى واحد من ثلاثة شعراء ثانويين احتلوا حيزاً من الأدب الأمريكى فى بداية القرن العشرين، والشاعران الآخران هما وليام فون مودى وجورج كابوت لودج، ولكل منهم خلفية فى باريس، وكلهم سقطوا عاجزين بين عالمين: عدم الرغبة فى قبول القديم وعدم القدرة على التكيف مع الجديد، وماتوا جميعاً فى ريعان شبابهم، وكانوا إلى حد ما آخر أبناء بوسطن بالمعنى الإقليمى الحيوى للكلمة.، ولم تعد هناك نيو إنجلاند (بوصفها المعروف فى القرن ١٩)، كما جعلت بنية الاقتصاد الجديد التراث الثقافى منعزلاً، وتطلب تكوين أدب قومى أمريكى أفكاراً تعتمد على تركيب سيميائى أكبر للولايات المتحدة. وأصبحت الكوزموبوليتانية السلبية لكتابات هنرى جيمس معادلة ميتة، أما الكوزموبوليتانية الإيجابية لـ ت.س. إليوت، فلم تكن قد وصلت إلى حيز الوجود بعد، وحتى عندما ظهرت تضمنت منفى اختيارياً. شعر ستكنى ومودى ولودج بقلق بالغ جعلهم عاجزين على التكيف وبضعف شديد لم يمكنهم من التمرد، ومع ذلك يبدو أنهم يمثلون صلة خفية بين الماضى وما هو آت، فعاش ستكنى بما يكفى ليكون مؤثراً، ومودى ليشكل مشكلة ولودج ليدعو إلى التأمل.

ولد فى جنيف من أبوين أمريكيين، كانا يقضيان نصف العام فى سويسرا والنصف الآخر فى إيطاليا، فعاش ستكنى خارج البلاد حتى بلغ الخامسة من عمره عندما عادت أسرته للإقامة فى أمريكا، إلا أنه ظل يقضى شهور الصيف فى أوروبا، وبمجرد حصوله على الشهادة الجامعية من جامعة هارفارد فى ١٨٩٥، توجه إلى باريس حيث أقام ٨ سنوات، وألتحق بجامعة السوربون وعمل فى رسالة عن الشعر اليونانى من هوميروس إلى يوريببوس. وفى ١٩٠٣ نال درجة الدكتوراه فى الآداب، وكان أول أمريكى يحصل على هذه الدرجة، وبعد عودته إلى الولايات المتحدة، تم تعيينه فى نفس السنة مدرساً للغة اليونانية فى جامعة هارفارد، المنصب الذى شغله لعام واحد، حتى وافته المنية مبكراً فى ١٩٠٤، وقد كتب برومثيروس متوهجاً أثناء إقامته فى باريس، ونشرت لأول مرة بدورية هارفارد منتلى فى نوفمبر ١٩٠٠

المسألة بالنسبة لستكنى صعبة للغاية، فقد قدم في قصة برومثيوس فكرة ليس لها سابقة في البروميثية الإنجليزية، ولا مبرر في المعتقدات الدينية الأساسية في موطنه نيو إنجلاند، وهي فكرة التجديد من خلال باندورا كالأم العذراء. وأقل ما يقال عن هذه الفكرة أنها تعبر عن تصلب خفي في المنهج الكاثوليكي، وربما تكون رد فعل ضد البيوريتانية والمسيحية التوحيدية أيضاً في نيو إنجلاند. ولو أن ستكنى ظل منعزلاً في هذه النقطة، ربما طرحنا هذه الخاصية كإنجاز فردي ذاتي لموقف أديب عولج بشكل سيء، ولكن مودى أيضاً كما سيرد فيما بعد، استغل تطوير ستكنى لهذا الموضوع باستماتة وحوله إلى فكرة مهيمنة على كل شعره. ينتمي لنفس هذا النموذج من التفكير الفصل الخامس والعشرين بعنوان "الدينامو والعذراء" (١٩٠٠)، في تربية هنري آدمز، المستوحاة من زيارة آدمز لمعرض الآلات في باريس ١٩٠٠، ويمثل تفشى الفكرة احتمالية تمرد كاثوليكي صامت بين أبناء بوسطن، وصل إلى ذروته في تحول ت.س. إليوت إلى عقيدة أقرب إلى الكاثوليكية. وترتكز الأزمة الروحية للعصر على الدور الذي لعبته الآلهة في الحضارة الصناعية.

ومن الطبيعي أن نفترض أن ستكنى، قبل أن يبدأ في كتابة برومثيوس متوهجا، كان طلعاً على المعالجات الرئيسية لتيمة برومثيوس، بما في ذلك ماسك باندورا للونجفلو، وأنه ابتعد بشكل واع عن المضامين الأساسية لعمل لونجفلو. وفي حقيقة الأمر عند مقارنة ستكنى بلونجفلو ندرك التغير الهائل للنظرة في خمس وعشرين سنة بين أبناء بوسطن الذين اتبعوا نفس التراث الشعري، وأخذوا من نفس المصادر الثقافية، فعند لونجفلو كما عند بيكون وملتون تمثل باندورا وعاء الذنب وحادثة السقوط وتتحقق النجاة فقط من خلال نار هليوس المطهرة، الإله الذكر، المسيح في الأطلال كتاب فولنى عن أطلال الحضارة في مصر وفلسطين والشام. وباندورا عند ستكنى عكس ذلك تماماً، فهي أداة التجديد بعد السقوط، بل هي أكثر من مجرد أداة، إنها المبدأ، والعامل. يتماشى هذا الانتقال من الاعتماد على الذكر إلى الاعتماد على عنصر الأنثى عند شاعرين من نيو إنجلاند، مع الاختلاف الأساسي في الرؤية الدينية الأساسية، فعند شلى لا ينسب تحرر برومثيوس إلى آسيا، ورغم أن شلى كان يبجلها إلا أنه لم يسمح لها أبداً أن تسيطر على خالق الكون المادي الذكر، والذي لم تفهم توبته أبداً حوريات الأوقيانوس، وعند بيرون ليس هناك تجديد أو تحرر، وبرومثيوس عند بريدجز هو وحده الذي أنقذ العالم. وعموماً فإن التجديد من خلال عنصر الأنثى غريب على النظرة البروتستانتية.

يعطينا هنرى آدمز الوصف التالى:

"كانت المرأة فى يوم من الأيام سامية، وفى فرنسا مازالت فعالة، ليس فقط من الناحية العاطفية، بل كقوة أيضاً، فلماذا كانت مجهولة فى أمريكا؟ لأنه من الواضح أن أمريكا كانت تخجل منها، وإن المرأة كانت تخجل من نفسها، إلا لما نشروا أوراق التين عليهن ولكن الأنثى الأمريكية التى تربت على المجلة الشهرية جعلت المرأة الأمريكية لا تملك سمة لم يتعرف عليها آدم، وكانت سماتها مشهورة وفكاهية فى أغلب الأحوال، وكل إنسان تربى بين البيوريتان يعرف أن الجنس كان ذنباً وإن كان فى أى عصر مضى قوة" (تربية هنرى أوفر، المكتبة الحديثة).

هذه العبارة تقدم الوصف لكنها لا تفسر، فقد تميزت كل الحضارات حيث تحول الاقتصاديات الأساسية من الاستثمار الزراعى إلى الاستثمار المتنقل بنقص الاهتمام بالمرأة كعنصر للنسل، وانتقلت هذه الحضارات من النموذج الأصيلى للأم العذراء - الأرض إلى العنصر الذكرى، واعتمدت الحضارة التجارية أساساً لا على الإنتاج وإنما على التنظيم، فهى لا تخلق شيئاً، بل تبني علاقات، مثل النادل عند جيد وهذا هو دور الجوهر الذكورى فى عملية التوليد. إنه العامل الذى لا يصنع ولكنه يجعل من الممكن صناعة كذا، لقد انتقلت كل الخواص المنتجة فى الحضارة التجارية من العنصر النسوى إلى العنصر الذكرى، وأخذ العنصر الذكرى على عاتقه كل مسئوليات وامتيازات واهب الحياة: تركز الحضارة الصناعية مثل الحضارة الزراعية على الإنتاج فى مراحلها المتقدمة، حيث تكمن الإنتاجية فى قوة إنتاجية موضوعية، ويقل فيها دور الإنسان مرة ثانية إلى مجرد وسيلة للتلقيح، وينتفش الاهتمام بالأم العذراء، ويحل الدينامو محل جايا-ثميس، وهذا هو المعنى الحقيقى وراء عبارة هنرى آدمز: "كل إنسان وحتى بين البيوريتان، يعرف أن لا ديانا فى إكسوس (عند أهل الكهف) ولا أية إلهة فى الشرق كانت تعبد لجمالها، بل كان إلهة لقوتها، فهو دينامو دبت فيه الحياة، تمثل التوالد - أكبر طاقة وأكثرها غموضاً، وكل ما كانت تحتاجه هو أن تكون منتجة". إن الانتقال من الثقافة الحرفية وشبه الحرفية إلى الخصوبة الأعلى لوسائل الإنتاج، أو الانتقال من الثورة الصناعية الشخصية إلى أخرى ميكانيكية مجردة، يدعو إلى إحياء جديد للكاثوليكية، حيث تؤدى الكهرباء مهام عذراء العالم التى ليس كمثلها شىء، وعندما نقرأ فى إليوت: "ويخفق محرك الإنسان، مثل خفقان التاكسى المنتظر"، فإننا ندرك أن عبادة جديدة قد تأسست.

وندين لدكتور توماس ريجس بجامعة برنستون باكتشاف العلاقة الوثيقة بين نماذج التفكير عند ستكنى وهنرى آدمز، التى أوضحها ببراعة فى دراسته تحت عنوان برومثيروس:

١٩٠٠، وما زالت المعانى المتضمنة فى العبادة الجديدة لم تحص. أرهص بها شلى فى برومثيوس طليقاً، وأحيا دكتور فرانكنشتين لمارى شلى نفسه بالكهرباء. وفى النظام الجديد للرمزية فإن البطارية الكهربائية على الأرجح وليس المولد الكهربى هى التى أشبعت مفهوم آدمز عن مينرفا موندى الحديثة، وقد ألمح آدمز نفسه وبشكل صحيح إلى الحقائق الرمزية للديناميكا الحرارية: "لأنه تعود على المعرض الكبير للآلات، فبدأ ينظر إلى المولدات التى يبلغ حجمها أربعين قدما، كقوة أخلاقية، تماماً كما شعر المسيحيون الأوائل نحو الصليب. إننا لسنا بعيدين جداً عن خطيئة إكسيون، وكما هو الحال فى الماضى، سوف يطرح دائماً هذا السؤال ويظل محلاً للنقاش: هل يتم التكاثر من خلال البطارية الكهربائية أم الدينامو؟

وباندورا عند ستكنى تعد أول مثال للخلاص من خلال امرأة فى اللغة الإنجليزية:

باندورا (تغنى):

الندى منى فى كل مكان
حيث توجد الأشياء
أسقط وأرفرف وأسافر
تاركة نجماً
علا طول طرقات الأرض،
فى مسارات الهواء البعيدة
إنه لبنى الذى يسحر
فى صدر أم
حلو مع ألمها وداقى مع راحتها،
الحياة التى تبحث عن عش
بين ذراعيها.
من عندى زهرة البنفسج
التى تظهر
مع أفول عينيها
الرطبتين بالحزن
حت يكون الظهور لآخر
ولكن شبابها ولى
لا شىء أقل معى

لا شيء يضيع
لأننى أطل بابتسامتى على الأرض والبحر
على الجمع اللامحدود
للموتى والأحياء وأكثر
على ما سيكون.

كتب دكتور توماس ريجس: "سواء كان ستكنى دارساً للديناميكا الحرارية أم لا، فإن وصفه لموقف الإنسان فى برومثيوس متوهجا هو نظير غريب لموقف الإنسان كشىء مطلق فى الانفجارات المأساوية عند الفيزيائيين". وربما تجد الإجابة فى هذه العبارة: "لا شىء أقل معنى، لا شىء ضاع" التى تشبه بحق الرد على قانون كلفن للطاقة المتبددة، الأساس العلمى لنظرية الطوفان: "هناك ميل عالمى فى العالم المادى الآن إلى تبدد الطاقة"، وتمثل عبارة ستكنى "أعطى الواهب أكثر مما يسعى إليه، وأكثر مما أعطى نفسه، أكثر بكثير"، أيضاً رداً على عبارة تتدال "لا يمكن إضافة شىء إلى الطبيعة، كما لا يمكن أخذ شىء منها، فمجموع طاقتهم ثابت". فى هذا المعنى اتفق ستكنى على عكس هنرى آدمز مع أنصار نظرية داروين من طائفة سبنسر المتفائلين، وقام بتحسينها واكتشف السر الشعرى للكون الممتد، وأن الحافظ العظيم فى سلسلة الدمار والتجديد هى الأم العذراء. لقد نجحت باندورا أينما فشل برومثيوس، ومن الصعب أن نتفق مع عبارة بريدجز: "يمكن ان نزيل باندورا من القصيدة، ولن تتأثر البنية المنطقية للحبكة - أى الصراع بين قوى التقدم والفساد - على الإطلاق". فقد لعبت باندورا دوراً فعالاً فى برومثيوس متوهجا، ليس فى التسلسل الدرامى والذى تم تدعيمه ببراعة بدونها، ولكن فى الصراع بين قوى التقدم والفساد، كما محت باندورا جريمة برومثيوس، ولان زوس لابتسامتها الساحرة ترك بذرة النار على الأرض. وفى برومثيوس طليقاً كانت ستوفق بين الضدين وتحرر المارد المقيد، لذلك فبدون باندورا لكان ستكنى أصبح مثل بريدجز تماماً.

[٢]

كتب مودى محرر وصديق ستكنى: "من يرغبون فى دراسة مصادر برومثيوس متوهجا سوف يجدونها فى وصف هسيود، مع بعض التفاصيل التى أضافها عالم الميثولوجيا أبولودوراس". وهذا التصريح مضلل، لأن البنية التى هياها بريدجز لإناخوس وأرجيا فى برومثيوس جالب النار وهما يترقبان بقلوب ورعة سقوط النار بعد أن

قضى الطوفان تماماً على آخر شرارة هي التي ألهمت ستكنى باكتشاف أبولودوراس، كما أن موضوع الطوفان الكونى وظهور بشرية جديدة، يطرح نفسه فى كل فترة يغرق فيها شكل من أشكال الحضارة، وتظهر أخرى لتحل محلها، وهذا ما قصده دوكاليون وبيرا فى العالم القديم. وهذا جذب ستكنى، إذ وجد عندهم أفكاراً أرثوذكسية ومفيدة أكثر من إناخوس وأرجيا عند بريدجز، واكتشف ستكنى أيضاً موضوع الطوفان وظهور الحياة الجديدة فى برومثيوس مخترع النار عند كينيه، التى كان مطلعاً عليها.

الشخصيات المسرحية لعمل ستكنى هى بالترتيب: باندورا وبرومثيوس ودوكاليون وبيرا وإييمثيوس وأصوات زوس، والمشهد يقع فى سهل هايمونيا الذى أخذه ستكنى من كتاب أبولومنيوس روديوس أرجونوتكا (الكتاب الثالث).

أنه ظلام دامس، وبذرة النار ليست على الأرض. نرى دوكاليون وبيرا يتلمسان طريقهما ليلاً، ويشتكيان من حال الإنسان البائس، وقد شغلت بالهما - مثل إناخوس وأرجيا عند بريدجز- مشكلة النار، وجمعا خشباً لإشعال النار، ولكن على عكسهما - كافحا بجد لإشعال النار بنفسيهما، ولم ينتظرا زوس حتى يلين. جاءت الفكرة من وصف هرمس لإشعال النار الأولى بالاستعانة بعصى النار فى ترنيمة هرمس لهوميروس، وأيضاً من وصف العصا فى التاريخ الطبيعى لبلىنى الذى يوضح إشعال برومثيوس للنار، كما حاولا إشعال النار بضرب الصوان وهو التقليد الذى اكتشفه ستكنى فى واحدة من طرق برومثيوس عند بلىنى (التاريخ الطبيعى، الجزء ٧).

حطم فشل دوكاليون وبيرا فى إشعال النار قلب برومثيوس، وعندما سمع المارد شكواهما اقترب منهما وأمرهما بالدفاع عن نفسيهما، وأن يكون ليهما إيمان كامل فى المستقبل، ووصل تجديفهما إلى ذروته فى هذه الكلمات: "كل شىء بالطبع ملكنا! فنحن تاج الطبيعة وسادتها. لم يكن المارد مختلفاً أيما اختلاف عن برومثيوس بريدجز، بل كان فقط يتحدث باختصار أكثر وبتحاييل أقل، كما كان رد فعل دوكاليون مماثلاً لإناخوس عند بريدجز، وإييمثيوس عند بلادان: "أوه أنشر سلامك أيها الإنسان البائس!" جاء هذا الرأى نفسه عند الشعراء الثلاثة، فسوف ينصب سخط السماء عليهم، وبهذا المعنى يتضح انهم جميعاً مشتقون أساساً من إييمثيوس فى مسرحية برومثيوس لجوته. وهناك اختلاف على أیه حال، وهو أن بييرا عند ستكنى كانت تتصف بشجاعة أكبر من أرجيا عند بريدجز، فبينما كان زوجها يتذلل بحوف، كانت هى تستعد لتحدى الآلهة، وأكد برومثيوس على وعده بالقسم:

برومثيوس:

نعم يا امرأة، أقسم بالحفاظ على الكلمة والوعد أقسم
أنا وأنت التى تحملين فى العالم

أجمل عبء وأحد ألم.
لن يكون هذا الليل إلى الأبد ولن يستمر طويلاً
أنتظري عودتي إلى الديار. أعلن
سوف أذهب لإحضار نور الشمس بين يدي
من قلعة الإله وإلى وطننا.

عندما رحل لإحضار النور، كانت باندورا فى الخلفية تغنى بحزن وتوتر، وجاءت كلماتها
تعقيباً غير متوقع على غطرسة "صديق الإنسان". حبه للإنسان ليس حبا بل حبا لذاته هو،
الحب الحقيقى يشمل كل شىء ولا تشوبه الكراهية. المرأة وحدها هى القادرة على الحب.

باندورا:

شفاه الآلهة والبشر فى حلم
وخفت على شفتى فى ليلة صيف:
تتلاشى كالصور على مجرى نهر
ولكننى بقيت من أجل النور
أعطى الواهب أكثر مما يطلبه
وأكثر مما أعطيه لنفسى، أكثر بكثير:
ولأن الكلمات بالنسبة للتفكير الأبدى
أقل من الأم، من الطفل الذى تحمله
بيراً: ماذا قالت؟
دوكاليون: إنه عصر الزمن، إله الآلهة
أحبها زوس، وضمتهما الذراعان الخالدتان
فأثاما المخاض.

هكذا يساوى ستكنى بين باندورا وأيو، فهى إيزيس وعشتار، إنها العروس
السماوية، أم الآلهة والبشر، خالقة الكون المادى. وبينما يتحدث برومثيوس عن النجاة
بالكفاح، تعبر باندورا عن مستوى أعلى للأخلاق: "لأن الشفقة ليس لهذا أو لذاك".
والحب هو الذى يحفظ "أوراق العشب والنجم من الهلاك"، الحب "يقبل الموجة المتلاشية"
و"يتنازل لينقذ الطائر الذى يسقط من السماء إلى الأرض"، وعندما "تشتعل المعركة
لفترة طويلة وبشكل مزعج"، ويقتل نوى القربى بعضهم بعضاً تقول:

باندورا:

أجول حيث اندفعوا
أغنى حيث تسود اللعنة
عندئذ من أحل حبى.
سيلعب الطفل ثانية، وتتفتح الزهور.

بعد فترة يظهر برومثيوس ملوحاً بمشعله بانتصار، وتزداد لغته التجديفية جرأة ويتصرف بطريقة غريبة وكريهة بسبب انتصاره، وكما عند بلادان توسل إليه إبيمثيوس لكى يكبح غطرسته، كذلك فعل دوكاليون، وحتى بيراً شعرت باليأس عندما هز دوى الرعد العالم، وأظلم الأفق السحب المعتمة، وناجى برومثيوس بمرارة مندداً بضعف الإنسان، لقد تحدى غضب زوس بسببه.

برمثيوس:

مع ذلك، سوف يفضل الإهانة فى النهاية
ويتمسك بعبوديته تاركاً من ناضل
يقاوم اللعنة وييأس وحده.

تسمع صيحات زوس من بعيد، منادية بعقابه وسحبه إلى مكان التكفير، لكنه لم يكن فى حقيقة الأمر وحيداً، رغم ابتعاد البشر عنه، فقد كانت باندورا دائماً بجانبه، لتخفف معاناته وتدعمه بالحنان. تتمثل حوريات الأوقيانوس فى شخصها، ولم تكن "تؤيده" لأن مبادئها الأخلاقية أسمى من مبادئه، ولكن لأنها المدرسة الأم التى يمحو حبها الكبير جميع التناقضات وتهب كل مشاغلها حتى للمذنب.

الميلاد الجديد من خلال المرأة موضوع برومثيوس متوهجا لستكنى، وهو موضوع لم يتم تناوله فى أى من المعالجات السابقة لشخصية برومثيوس كرمز، فقد كانت باندورا قبل ستكنى أده السقوط، وفى احسن أحوالها عبرت عن قضية نصف الآلهة التى ليس لها قيمة حقيقية فى ذاتها كما عند بلادان، وعظم قدرها عند ستكنى حتى أنها أصبحت تمثل تجسيداُ آخر لعذراء العالم التى يغذى حبها العالم، وتحفظ كل شىء من التفكك.

تجسدت نظرة ستكنى للمرأة كقوة شافية فى الطبيعة من خلال كلمات بيراً الباسلة، عندما يرحل برومثيوس ليكفر عن ذنبه، منهياً بذلك المسرحية:

بيرا:

لقد رحل، رحل إلى أين؟ واه حسرتاه!
هل سأعرف أين ترقد رأسه الدامية
لكى أعطى له صدرى وسادة واتجنب
الثأر المخيف الذى يتغذى على روحه!-
كيف ذبل النهار بلون قرمزه! تعال لتتنام،
يا نوكاليون، غدا يعود لنا
بالشمس التى أعطاهنا لنا والأمل والحياة.

رغم أنها مستوحاه من شخصية إليور لجوته فى باندورا وهسيون فى برومثيروس مخترع
النار لكينيه، إلا أن باندورا عند ستكنى إبداع جديد. مثل سابقيها هى غامضة ومحيرة تلوح
دائماً فى خلفية المسرح، ولفترة وجيزة اتخذناها تجسيد جوته للأمل الخداع وهى تخدم
متعمدة البشر بموافقتها الدائمة "أنا التى اعد بالمستحيل"، كما تقل إليور عند جوته.

باندورا:

كثيرون الذين حلموا فقط بى
أصبحوا تعساء وفقدوا سنوات طويلة من حياتهم
وجمعوا أزهار الربيع باهتمام،
ثم ألقوا بها، وانفجروا فى البكاء.

هكذا غنت باندورا عند ستكنى، ولكننا نعلم أن باندورا هى أكثر من مجرد ظل لا
قيمة له، فهى قوة توليدية عظيمة فى الكون. عندما تغنى:

باندورا:

أنا اللبن الذى يسحر
فى صدر أم
حلومع ألمها، دافئ
مع راحتها،

الحياة التي تسعى لعش
بين ذراعيها ...

نتذكر أم البشر عند كينييه، هسيون التي أيقظت في كوراس النساء مشاعر الأنوثة
بحديث كالنار:

الشرارة المتقدة
تنفذ في الطين الرخو
نشعر بالانتفاض إلى السماء
يقوم الطفل من نومه شفتاه قرمزية
امتصت العسل
من النحلة الصبية
يالفرحة الأبدية
ياتقط الثدي
ويرضع اللبن الدافق
حتى يشبع ويرتوى.

إنها طائر النورس الذي يجفف دموعنا بضربة من جناحيه - إنها الماسة التي تكبر
وهي تنزلق على المار - والأمل الساكن في قاع صندوق الآلام.
باندورا:

بعيدا بالقرب من المحيط، بل وابتعد
حيث تتلاشى الأفافى الظلام وضاح كالماسة.
في الظلام وضاح كالماسة.

مع ذلك فدور هسيون عند كينييه ثانوى بالنسبة لدور برومثيروس. إنها ليست فقط من
صنع يديه، بل أيضاً من استقبلت لهبه، والخيط السائب عن الثلاثية أنها ماتت عندما
جاعت ساعتها المحددة، فإذا كانت عاجزة عن إنقاذ نفسها، فكيف تنقذ العالم؟ إن
باندورا ستكنى من ناحية أخرى تجسيد للحب الذي يفقدى الجميع في شكل أنثوى.

وليام فون مودى

(١٨٦٩-١٩١٠)

جالب النار: ١٩٠٤

لا يكاد وليام فون مودى مثل ترمبول ستكنى يعرف خارج أمريكا، ويذكر فى أمريكا نفسها بشكل غامض كشاعر دون المستوى، وكمحرر متوسط لكل من ملتون وبنيان وسكوت ودى كوينسى. قسم حياته القصيرة (توفى فى سن ٤١) بالتساوى، ولكن بشكل غير فعال، بين الثقافة والفن، فضلا عن تاريخ الشعر الإنجليزى لذى شارك فى تأليفه. خلف وراءه مسرحيتين نثريتين، هما الفاصل العظيم (عرضت ١٩٠٦) وشافى الإيمان (نشرت ١٩٠٩ وعرضت ١٩١٠)، وهما شكل من أشكال القصص الملحمى، وملحمة برومثيروس المؤلفة من ثلاثية جالب النار (١٩٠٤) وماسك الحكم (١٩٠٠) وموت حواء (١٩١٠). درس فى هارفارد وشيكاغو، وسافر على نطاق واسع، وكان بيوريتانيا بحكم التنشئة، وميالا لمذهب اللذة. أعطى حرقه بعد الموت اللمسة الأخيرة لصورته، ولكن حتى بعد مروره عبر النار المطهرة لم يحظ بالخلود فلم يكن شيئا من هرقل.

كتب ديفيد د. هنرى الناقد وكاتب سيرة مودى: "كانت رسالة الأدب الأمريكى منذ ١٨٧٠ هى تطوير الواقعية المعاصرة، واعتبر من لم يلتزموا بذلك "شعراء صالونات"، شخصيات مرحلية وأساتذة حاملين، على أن مودى يمكن أن يظل حقيقة حية للذين مازالوا يعلقون أهمية ما على التقاليد فى الفن، مثل طلوع الفجر او صحوة الرغبة فى الربيع.

كتب مودى نفسه عن ثلاثية برومثيروس: "قصدت من جالب النار أن تكون العضو الأول فى ثلاثية عن موضوع برومثيروس، وقد نشرت ماسك الحكم بالفعل التى تمثل العضو الثانى، والصلة بين القصيدة الحالية والتى تليها فى التسلسل الدرامى ليست مباشرة، وكل قصيدة كاملة فى حد ذاتها".

بتحليل الثلاثية يتضح أن العلاقة بين جالب النار والعضوين الآخرين ليست منهجية أو غير مباشرة، بل هى وحدة طبيعية للفكر والمشاعر المتضمنة فى العمل لأى شاعر جاد، ومن ثم يجدر أن نركز اهتمامنا على جالب النار.

تمثل ظروف تأليف جالب النار قصة غير عادية، ففي زيارة للسيدة هاريت برينرد في كيب هنري بماساشوسيتس في ربيع عام ١٩٠٢، "تحدث مودى في إحدى الليالي عن أسطورة برومثيروس، موضحاً أن باستطاعته تقديم تعبير جديد عن مشكلة انفصال الإنسان عن الإله، وكان ذلك مصدر جالب النار. متبعاً إلهامه سافر على الفور إلى اليونان ليدرس الموقع الطبيعي لمسرحيته الجديدة، ثم سافر إلى باريس حيث أمضى الصيف مع ترمبول ستكنى الذي كان قد أصدر مسرحيته وعندما عاد مودى حمل على عاتقه إنجاز المهمة التي اكتملت بعد عامين (١٩٠٢-١٩٠٤)

[١]

ساعد على تيسير مهمة مودى في كتابة جالب النار بشكل كبير، المثال الذي قدمه عمل ستكنى، وتكمن مساهمته الأساسية في موضوع برومثيروس في تطويره لباندورا وجعلها شخصية مختلفة تماماً.

رأينا كيف يصور ستكنى باندورا كقوة جامحة من الحب الغامر الذي يغذي العالم، ويسببه تذوب كل المتناقضات، إنها تلو فوق كل الآلهة والمردة والقوة المجردة للعاطفة الكونية فتجعل الميلاد القادم ممكناً.

لم يكن مودى راضياً عن نظرية ستكنى حول الخلاص من خلال الامتزاج الكوني، واستبدلها بنظرية النضال الحقيقي، لذا لا يمكن أن تشكل العروس السماوية جبهة ثالثة محايدة في الصراع بين السماء والأرض، بل كانت مشاركة فعالة تؤيد البشر، ليس فقط بقوة أصلها الأرضي، ولكن أيضاً بفضيلة وظيفتها التوليدية العظيمة التي يحتال الإله الأب ليقاومها، لأنه يحكم على العالم بالظلام الدامس، وربما يكون مفهوم الأم الكونية مفهوماً سامياً وأكثر اتصالاً براحة الروح لكنه مفهوم خادع. نسف زوس كل القوى الإبداعية، بما فيها عذراء العالم، لذلك من الطبيعي أن تلعب باندورا - التي كانت أكثر من عانوا من جذب الكون - دور المحرض في كفاح برومثيروس ضد زوس، ويظهر وصفها أنها مماثلة لأثينا العدوانية التي خرجت مسلحة تماماً من عقل زوس عندما ضرب برومثيروس رأسه بالفأس.

ياندورا (تغنى) :

عن الجروح والهزيمة المؤلة
جعلت معركتى تستمر
صنادل سريعة لقدمى
نسجتها لتأخرى
لضجرى وخوفى
جعلت صراخى رمحاً
للضياع والشك والفرع
والمصير الذى يقترب بسرعة رعناء
صنعت خوذة لرأسى
وريشة عائمة.

لم تعط ياندورا برومثيروس مهلة لكى يرتاح، وبالرغم من أنه كان ينزف وشبه
مكسور بعد محاولته الأولى لاقتحام قلعة زوس، إلا أنها كانت تحثه على المحاولة مرة
ثانية:

باندورا:

سأسخر منه
من لا يستطيع - لعطشه الشديد - أن يتسلق إلى ينبوع
ولكنه يشرب بحقارة من الجدول والبركة الحقيرة
ومازال ظمأنا أكثر من ذى قبل

لقد حيرتنا - على أية حال - مواقفها المختلفة فى أغنية لأخرى، لأنها بعد سرقة
النار، عندما جاء ميعاد الإحياء، قامت بتعليم الإنسان الحجرى ونساء الأرض الرموز
الأساسية للحياة كما تتصورها:

باندورا (تغنى غير مرئية فى الضوء):

أنت المصنوع من الحجر والطين
تتلمس طريقك إلى الذات الألهية
تتعجل فى الصباح، فترى
هنالك واحد هو الثالث!
نساء الأرض:
أنقذينا، من الثلاثة المتوهجين!

باندورا:

ديونسزس لديه الخمر
وإيروس لديه الورد الإلهى
والإله أبولو لديه القيثارة
ثلاثة وواحدة هى رغبة الروح
البشر من الحجر:
أنقذونا، يا أبناء النار!

على الرغم من اعتراضات كاتب نشر نقدا فى مجلة جامعة شيكاغو ريكورد فى يوليو ١٩٢٧، فإن ثالثوث مودى لا يمكن تفسيره إلا فى ضوء كتاب فرويد محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى وتفسير الأحلام، حيث تشير "هنالك واحد هو الثالثوث!" إلى ساق نبات الشمار الخاص ببرومثيوس المحشو بالنار كما تدمج "ثلاثة وواحدة هى رغبة الروح" قطبى الوجود فى فكرة الاتصال الجنسى للروح. تظهر أيضاً فى "تتلمس طريقك إلى الذات الألهية" التى توضح أنه من خلال مبدأ الخصوية ذاتها يمكن الوصول إلى الوضع الألهى، فهناك نيتشه ويوريبيدس يظهر أثرهما فى تأملات من باخوس لمودى، ولكن هناك أيضاً فرويد. استحوذ على عقل مودى أحد أكبر الأدوات اللاواعية حدة المعروفة فى تاريخ الشعر، وهى إخفاء الصور الجنسية، ومع ذلك لا يمكن إنكار

أنه جعل الجسد روحانياً وغرس في الزهن شكلا من أشكال التصوف البسيط غير الكامل، وهو شكل ليس هندوسيا ولا يونانيا.

واللغز الحقيقي في عمل مودى هو موقف شخصياته النسائية، فكوراس النساء عنده يرددن بصوت خافت كلمات هارتلى كولريديج، ودائماً يغنين مثل بنات إسخيلوس، كما لو كن أنصار زوس اللاتى ينتظرن وحيه المقدس.

كوراس النساء:

ياليت، ياليتنا كنا صامتين، لأننا نعلم
بالرغم من أنه يهملنا الآن
رغم أنه لا يلتفت أو يصغى إلينا الآن
السعى وراء ألمانا فى السماء
سوف يقطمه ويرهقه
حتى فى الخروج الصعب لأنفاسه
سوف يتنفس أعمق من الظلمة نفسها
لقدرنا العميق
ويضع فى الموت لسعة أكثر ألما من الموت
أو مرة ثانية:

صوت إحدى البنات:

مرة أخرى، مرة أخرى، أيتها الأخوات، قبل أن نموت
سوف أرفع صرخاتى عاليا حتى
تصل إليه، وهو الذى أحبنا بالرغم من إهماله لنا.

يأتى سقوط النار مباشرة بعد هذه التوسلات، وتخبّرنا باندورا بوضوح أن تجدد الكون جاء نتيجة لصلوات العذراء الطاهرة، وإذا كان الأمر كذلك فلماذا إذن برومئثوس؟ وباندورا فى هذا المعنى هى قائدة المجموعة، وقد أظهرتها أغانيها المبهمة

كعروس سماوية فوق مستوى أعلى من تجسيد الروح، وهى مستلقية عارية فى انتظار زيارات لوجوس، ويتضح ذلك على وجه الخصوص فى أغنيتين لها الأولى والأخيرة:

على الأرض، وعاليا فى السماء
ينشر الصياد شبكته
يا لهذه الروح، أى أجنحة جامحة وحذر
نقع فوق كتفك.
أى أجنحة من السوق الجامح
هل هى طبيعية لك، يا طائر الروح؟

أننى أقف داخل قلب الإله:
يبدو أننى عرفت هذا المكان من قبل:
(كنت أختا شقيقة للتراب، وأخاً شقيقاً للحجر).
وجدت حبنى وعملى هناك،
بيتى وثيابى وطعامى وخمرى،
غيطى العتيق، ويأسى القديم،
نعم، كل ما كان يخصنى.
رأيت الربيع والصيف يمضيان
والأشجار تتعري، ويأتى الشتاء؟
لا شىء يختلف، كل شىء كما كان من قبل
فوق تلالى فى الوطن.
وفجأة، فى داخل قلبى
شعرت بالإله يتجول ويحملك؟
وتحدث الإله: وتبدو كلماته منفصلة
مع الحب والشك

وقال: تفضلى طعامى وخمرى"
"حبنى، وكدحى، وهمى القديم"
"إليك عباعى وكتابى وسريرى،
وهنا يأسى القديم"
"وهنا مواسمى: الشتاء والربيع،
والصيف مثله، والخريف يسقط
الثمار التى أبحث عنها: وكل شئ
كما هو فوق تلالى السماوية.

إنه بوضوح وصف "لمشكلة انفصال الإنسان عن الإله" التى تحدث عنها مودى مع السيدة برينارد قبل أن يبدأ مشروع برومثيروس، فقد حدث ذات مرة أن "وقفت أتينا وباندورا فى قلب الإله" قبل أن يفصلهما برومثيروس بضربة من فأسه، وهى نفسها الشرارة التى حررها المارد، ولأنها ممزقة بين ارتباطها الأرضى وأصلها الألهى وضعت مينرفا موندى (العالم) نفسها فى صف الجسد الذى كانت تسكنه فى انتظار أن يلحقها الأب الإله، وطالما ظلت منفصلة ظلت عقيمة، وتتحد فى النهاية مع الإله، ليس بأن تترك الأرض، بل يهبط إليها الإله على وجه الأرض لإتمام هذا الزواج الخفى.

لعل هذا فكر مسيحى إلا أنه نقل دور التجديد إلى روح العروس السماوية، مثل الموقف الدينى لستكنى، ورغم أننا نشعر عند ستكنى، أن السقوط (الانفصال) يرجع إلى كل من الأرض والسماوى إذ ابتعدتا عن مبدأ اتحادهما الوحيد، تبدأ المشكلة عند مودى، عندما نفكر ملياً فى أن خصب العالم ناتج عن السرقة التى ارتكبتها برومثيروس، فى حين تدعى بانديورا أيضاً أن "الروح حضرت إلى العروس مرة ثانية" بسبب توسلات العذراء الطاهرة: "سأبكى وأصرخ فيه بسبب ابنتى التى توجعت. لم يقدم مودى حلاً لهذه المشكلة، بل زاد من تعقيدها، وربما تكمن الإجابة فى أغنية بانديورا: "مثبت بالمسامير ألف دهر فى ألم على مقدمة السفينة الجامحة لهذا العالم العاصف... اغمرنا بفرحك، كالآن!" ربما يرتبط دق جسد برومثيروس بالمسامير على أبعد سلسلة جبال فى العالم بأفراح الميلاد الجديد، وعلى أية حال نحن واثقون من شئ واحد على الأقل وهو أن بداية البشرية الجديدة عند مودى تتزامن مع هبوط زوس إلى العالم السفلى.

لا تواجه البشرية الجديدة عند مودى مشكلة بالرغم من سرقة النار: "إهدأ: لقد أصبح الأمر مؤكداً، وسوف يصعد النور من النور، والنهار يلي النهار". هذا ما قاله برومثيوس قبل أن تجره الأرواح المنتقمة، وهنا ينغمس مودى فى تفاؤل بريدجز الرخيص، "المدينة التى شاع عنها الحديث تأسست فعلاً". إن مشكلة برومثيوس بين نفسه وزوس، والجنس البشرى لا دخل له فيها، ورغم أنهم شاركوا فى الذنب على يد العروس السماوية التى تنازل الإله وشاركها الإله فراشها، وقد بدأت الألفية السعيدة بلا عودة. وعند ستكنى ما تزال مشكلة الإثم لا حل لها، فقط قل التوتر بسبب الأم العذراء بحبها الذى لا ينضب، والحزن الذى يبتسم، مثل أشعة الأمل البعيدة، تطل على الجميع لا تميز بين الجانى والمجنى عليه.

ومن المثير أن نلاحظ تلك الفقرة فى نهاية جالب النار، من الثالوث الذى اتحد فى واحد، فكرة "الواحد المطلق. بعد تلقيح باندورا تدب الحياة فى رجال الحجر ونساء الطين ويتم التجديد الكامل للعالم، كما لو كانت وظيفة الثالوث الوحيدة هى تلقيح الكون، ويصبح غير ضرورى، وردت الإشارة إلى ذلك فى الترنيمة التى اختتمت بها المسرحية، ولم يبق إلا رمز واحد من الرموز الثلاثة:

كوراس الشباب

أيروس، أحلى

الكأس الذى أسكر به!

ديونسوس، ما أسرع أقدامنا

إلى هذا الكأس المشتعل

الذى تحمله أنت!

ولكن ما أحلى وأكثر الماء

أن أشرب من خمر كأسك المنير

يا أبولوا أبولوا اليوم

نقول سوف نتبعك ونتخلى عن الآخرين.

نجد هنا صدى لاغنية بريدجز الإنشادية فى اكتشاف أن برومثيوس هو المخلص، لكنها موجهة إلى غيره، ويبدو هليوس فى باندورا لجوته وفى ماسك باندورا عند

لونجقلو الذى حرر المقيد، إنه هرقل الأسطورة الذى عبر المحيطات فى كأس الشمس
لتحرير المارد.

[٢]

الشخصيات الدرامية لمسرحية جالب النار التى تتكون من ثلاثة فصول، هى
برومثيوس وباندورا ودوكاليون وبيرا، ليكوفون وروبوب وإيلوس والكوين، ثم عدد من
التمثيل سميت ب الرجال الحجر، ونساء الأرض وكاهن زوس وعدد من الأفراد لا
تحمل أسماء وهم الناجون من فيضان دوكاليون.

المشهد كالعادة عبارة عن منطقة جبلية بها غار أما الزمان فهو بعد الطوفان، وقد
وضع مودى خطته على أساس برومثيوس الذى قدمه أبولوداروس، ولكنه عدل عن عمد
تسلسل نص كتاب الأساطير، لى يبرر زمان ومكان المشهد الذى أعده. عند
أبولودوراس يخلق برومثيوس البشر أولاً، ثم يدمر زوس الجنس البشرى، أما عند
مودى فالترتيب بالعكس، ولا اعتراض على هذا العبث بقصص القدماء إذا تم تنفيذها
من خلال الإبداع الفنى، ولكن هناك درجة من التضليل الأكاديمى فى معالجة مودى،
فبينما يستشهد بأبولوداروس بالاعتباس فى مسرحية جالب النار، غير تسلسل عباراته.

التزم مودى إلى حد كبير بمدرسة الطوفان (بريدجز وستكنى)، فنرى فى مسرحيته
دوكاليون وبيرا ينتظران فى قلق هبوط النار، وتأتى صور التدمير الكونى الواحدة تلو
الأخرى فى تتابع رهيب، ولكنه وصف خطابى، لا حالة درامية كما عند ستكنى:
دوكاليون:

مات الزمن

غرق فى المياه الضائعة، أو ربما يرقد

فى مكان ما، مهملًا فى طين البداية

سجين فى حلقات الأصلة، التى سمعناها فى

ظلمه ليل هذا اليوم الآخر، وهى تنظر فى رعب إلى الخارج

قبل أن تغلق نوافذ قاربنا

سمعنا صوتًا من الشمال والجنوب

ومن الشرق والغرب ورأيناها تحكم
حلقاتها حول حافة العالم، وهي تزبد وترغى
ربما فر فوق الظلام، هناك الزمان بهدوء
يضحك خلال هاوية الإشعاع مع الآلهة

ضاع الأمل فى إنجاز عظيم للرمزية فى الزينة المتأنقة، الموضوع المهيّب لموت
الزمان موحيا بسقوط كرونوس كما ورد فى الخرافة بالأصلة الرهيبة التى تمد حلقاتها
حول حافة العالم، الأصله عند بوكاشيو "الثعبان الملقوف تحت عرش الإله" عند شلى،
كل هذا يتقهقر أمام تشبيهات مفتعلة. ندرك فى الحال أن بريدجز هو النموذج الذى
يقلده مودى بسبب استطراد الشعر الخالص وتطور الحدث، كما قام مودى بتعديل
صورة بريدجز عن أناخيوس الذى يبنى المذابح الكنسية ويقدم أضحية بلا نار يوميا
لاسترضاء زوس الغاضب، والحفاظ على تقدم الصناعة فى مملكته، فى توقع لقدم
بذرة النار، مشيرا إلى برومثيوس وحده.

تسأل بيرا: أهى حقا إرادة الإله أن يظل الإنسان بلا نار؟

بيرا:

لماذا عندما سمعت

برومثيوس يهمس إليك بأخباره المزعجة
فى تلك الليلة بالقرب من بوابة المزرعة، ألم تمنع
الغوم عن العبد أو الحر، حتى جروا من التلال
أشجار الصنوبر الكبيرة، ودقت أعمدة الجدران
ورفعت شجرة السقف وركبت الأبواب والنوافذ
وتحت دمدمة الرعد
دخل أهل بيتك كلهم إلى الأمان.

ومن كلام أناخيوس: "تلك النار لا أبحث عنها لنفسى.. بل لأولادى وللمستقبل"
أصبح على لسان دوкалиون: "إلا أنت بسبب هذا الرأس المتوهج، فعلنا ما فعلنا فى تحد

للإله"، مشيراً إلى قضيته الباقية، أى الشاب أيولوس، "زهرة اليونان الصغيرة". يرد تكرر بريدجز الغريب مرات عند مودى وبنفس الإسراف: "أيها الملك."

هناك اختلاف هام على أى حال، بين دوكاليون عند مودى وأناخيوس عند بريدجز وهو: أن الأول يعتمد فى إحضار النار على برومثيوس وباندورا، وهما يكثران من الظهور فى مجاورة نوح-تاليا، بينما الأخير هو شيخ ورع، كان إيمانه فى زوس مطلقاً قبل أن يحطمه المارد، ولا يغير هذا من حقيقة أن دوكاليون عند مودى، يخاف من زوس، ليس من باب التقوى، بل خوف يقوده إلى شجب تجديف برومثيوس، إن النموذج الذى وضعه ستكنى أقرب إلى نموذج مودى.

يظهر برومثيوس ويبدو دوكاليون وبيرا حريصين على معرفة فرص النجاة؟ ويسأل الأثنان: "أليس هناك أمل؟ تكلم أتكلم.. هل أمامنا فرصة؟" لقد علموا أن برومثيوس اقتحم قلعة زوس بنجاح وأخذ نار الآلهة ووضعها فى زهرية، ولكن صواعق زوس

تبعث حركته وحطمت الزهرية وضيعت المادة السابقة (قارن كينيه)، جرح وينزف الآن. يدور نقاش بين برومثيوس ودوكاليون عن الطريقة المناسبة للنجاة، وكان من رأى برومثيوس: "بأيد من حديد ننتزع النجاة ونستردها. أما دوكاليون فأوصى، "لن تفيد الجبهات الثائرة والعنيدة ولا الأعمال الجريئة فى شىء، وإنما بمعانقة ركبتى زوس وملامسة لحيته، كن متواضعاً، أه كن متواضعاً! وأربط شعرك بأوراق الصفصاف والبس الخاتم الحديدى". فى هذه المرحلة الحاسمة تظهر باندورا تقود الرجال الحجر والنساء الأرضيات؟ إنها عامل حاسم، وفى أغنتيها تمجد فضائل النضال، وتعطى برومثيوس قصبية مجوفة. وتوجهه نحو نافورة النار، وصرخت النساء الأرضيات والرجال الحجر فى وجه برومثيوس بشدة، أن لديهم الحق فى الحياة، ومن ثم يدافعون عن هذا الحق من خلال أناشيد حزينة، وقد أخذت مجموعتا كوراس الإنسان الآلى مباشرة من مسرحية كينيه برومثيوس مخترع النار، وكذلك تريد تهديداتهم وتوسلاتهم من خلال دمدمات حزينة من كوراس كينيه، بل نسخ مودى أيضاً وصف كينيه لمساعدة برومثيوس فى عملية الخلق، وصورته عن هسيون وهى تجلس بين نساءها الطينيات تغريهن بسر الحب، وتصرخ باندورا: "أين تذهبون وأنا هنا"، ويسترد برومثيوس الذى تضغط عليه كل من باندورا والمخلوقات الحجرية والطينية لدوكاليون وبيرا، ذاته المارديّة السابقة ويرحل ليقا تل مع الآلهة مرة ثانية.

طال غيابه وشعر الناجون من الطوفان بالقلق ولكى يهدئوا الآلهة الغاضبة، قرروا تقديم أضحية، وهى أعلى ما يملكون، الصغيران أيولوس وألسيون، ولكن الآلهة لا

ترضى بأقل من دم ملكى، ومن ثم يحاول دوكاليون وليكوفون أن يحجبا أولادهما عن الأنظار، ولكنهما يستسلمان فى النهاية، يناجى دوكاليون بصوت منخفض: "سيدى، أبسط يدك وانتشله! إنه ملكك"، وتابعت كلامه ليكوفون: "فلتكن مشيئة الإله! أنا راضية." وهكذا يوضع أيولوس وألسيون فى المذبح ويدخل الكاهن حاملا سكين القربان، وعندما توصلت بيررا: "لا تمسهما بعد! لا تفعل! ليس إلا بعد أن يأتى برومثيوس ويعطى الإشارة!"، جاء الرد من وسط الحشد بأن برومثيوس الذى تنعقد عليه آمالهم إله مزيف، فهو ليس الابن الشرعى لإيابتوس، ولكنه بشر مثلهم، وأن أمه كليمين "كانت تتجول فى صباح أحد أيام هذا العالم الأرضى، تعاني من عناق أحد البشريين"، إنه ضعيف جداً لدرجة أنه لا يقدر "على انتزاع النار المحجوبة من يد الإله"، ويغنى كوراس الرجال والنساء مختلفين، فالرجال يأسون والنساء لديهن أمل، وتظهر باندورا وتبثر الأمل.

وهذه المرة، باندورا ليست
قاسية نحو القلب، ولا تطارد
فهى تفتح أبواب التفاؤل التى تقفل
قبل أن ننتظر إلى الأبد ومكانها
لا يمكن تخمينه.

حدثت المعجزة، وانقشع الظلام وهتف أيولوس وألسيون "النجوم النجوم!" وبهر السطوع الأعين، وأعلن برومثيوس وباندورا عودة الحياة إلى أرض الخراب فى كلام حافل برموز الجنس:

برومثيوس:

أنت أعطيتنى الوعاء وقد امتلأ
باندورا:
أنا الإناء وبك امتلاء

أن الضوء مبهر للبشر، والصورة والتشبيهات عموماً من شلى. تقول بيرا "أرحمنى! أنحنى، وأغمض عينيك" إنه يتكلم! أرحمنى! "إن يدي فوق جفني، وركبتي تغطي وجهي" يصرخ أحد الأطفال "جناحاي مطويان فوق أذني، طويتهما فوق عيني"، التأثير المنتور فوقنا وكأن جنية من الشجر تنثر شرارات من الصنوبر وندى القمر من شعرها الهائج (قارن: منتورا كشعر لامع يرتفع من رأسه مينة مفترسة).

يعادل هبوط النار فعل التلقيح في نطاق كوني، وقد تحرك رجال الحجر والنساء الأرضيات وقام برومثيوس بتعميد أيولوس والكيوس الطفل الذكر والطفل الأنثى بنار الحياة.

ولدت البشرية الجديدة وأصبح الجيل السابق زائداً وتلفظ دوكاليون - رمز العالم الزائل - أنفاسه الأخيرة.

وهناك سر محير في تلك الحياة التي ظهرت بعد الموت، مثل ظهور العنقاء خرافي، أثناء دفن الشيخ المسن دوكاليون، أبرز كوراس الشيوخ وكوراس الشباب هذا السر، وتلاشت ترنيمات أتباع باخوس الصاخبة التي تحتفل بهذا البعث، لتفسح الطريق لشكل أسمي للعبادة مركز على أبولو. يترك الجميع بيرا وحيدة مع خادماتها المخلصة رودوب لتندب على الملك الميت وينزل أمر زوس وتقترب النهاية، وبوجود باندورا قريباً من بيرا ورودوب - كما هو مفترض يشكن مجموعة جديدة من حوريات الأوقيانوس، ويتشتت الحداد الكوني - الذي كان سيمهد الطريق بشكل طبيعي لـ "برومثيوس مقيداً" غير المكتوب - بسبب التأكيدات باستعادة كل ما ضاع.

[٣]

جاءت المسرحيتان **ماسك الحكم وموت حواء** من موروث الإنجيل وهما لا تكملان جالب النار، فهما يتناولان نفس موضوع انفصال الإنسان عن الإله، ويقترحان إعادة التوحيد من خلال المرأة التي تمثل الحلقة الأساسية. وأهوسوروس لكينييه وقايل **والسما والأرض لبيرون** هي الأعمال التي أثرت في القصيدتين، فضلاً عن عناصر هامة من بليك، وتشتمل المسرحيتان - كما في جالب النار - على العديد من الفقرات الغنائية، ولكنها تفتقد الترابط المسرحي، وقوة ستكني الفعالة والمباشرة وأسلوبه وتفكيره غير الخيالي، كل ذلك جعله يتفوق على مودي كمتخصص في الفن المسرحي، مع ذلك فإن ستكني لا يملك ما يضاهي حماسة مودي الثائرة والمتحذفة.

التزم مودى بمذهب تلازم الإله والإنسان، وأعطاه تعبيراً أشمل في ماسك الحكم من قصائده الأخرى، مع ذلك لم يقربه هذا المذهب من موقف القائل بوحدة الوجود. وفي صلاة الاعتراف لرافائيل ورد "لا يبكي بسبب إثم أحد المخلوقات، وإنما لإثمه هو مع مخلوقاته - وبألم مضاعف أربع مرات، لأن الإله والمخلوق خائن كل لنفسه، فهل كان يخون كل منهما الآن" أو "كل نصل عسب ينمو برغبته.. لا يحقق نجاته فقط بل يساعده في نضاله القديم مع نفسه". يمكن أن نصل بهذا حقاً إلى القول بأن الإله عذب المسيح ليخصب العالم وهو فكر مسيحي تماماً (إثبات عدالة الإله في تسامحه في وجود الشر)، ولكنه فكر لا ينتمي إلى البشر ولا إلى المذهب الوجودي كما سماه مودى بفخر. إن المشكلة المحيرة في هذه المسألة، والتي ستظل كذلك هي هل خصب العالم فعلاً، وعل حدث البعث أم لا، ويسمى علماء اللاهوت المعاصرين أصحاب مدرسة نيبور فكر مودى بالمسيانية.

مشكلة "انفصال الإنسان عن الإله" هي النقطة الجوهرية وراء حكاية برومثيوس، كما اتفق حدس مودى مع فكر إسخيلوس، مع ذلك اكتشف مودى إسخيلوس الحقيقي، ليس بإدراك الثقافة اليونانية بشكل مباشر، بل بشكل غير مباشر عن طريق فهم عميق لأهمية الرمزية المسيحية، فكان واحداً من الكتاب العصريين القليلين جداً الذين كتبوا عن برومثيوس، وفهموا وقاموا بصياغة مبدأ جدلي أساسي لضبط عملية الخلق، على الأقل كما فهم من غيبيات الماضي. يمكن أن نستنتج من مودى أن الكيانين المتعارضين، برومثيوس وزوس، ما هما إلا ما يسمى أحياناً بطبيعتي الإله الذي دائماً في حرب مع نفسه، وهو ما أطلقنا عليه اضطهاد غير الراغب الذي ينشد الكمال للحب الإبداعي الراغب داخل الكيان الواحد، كما فهم مودى فهماً تاماً الفكرة الرئيسية في أن "النمو الراغب" والجرى، حتى في أحقر حقل عشب، رخاء أكبر لعقل كاره، وأن ذنب برومثيوس هو الذي حرر زوس بقدر ما حرر الجنس البشري، لكن يكمن ضعف طريقة مودى في توفيقه السطحي بين العقل والمادة والذي لم يقتصر على تقليل الصراع الدرامي، ولكنه أيضاً حطم المبدأ الأخلاقي من ورائه، وبالرغم من أن زوس يعاقب نفسه في شخص برومثيوس، إلا أن الإله لا يبكي أبداً، وذنبه الشخصي هو مخلوقه، إنه شكل من أشكال الشفقة الذاتية التي تشمل العقل الصافي في جرائم الضرورة، ولكي يحل مشكلة الخصوية الأثمة، قام مودى بسحب الإله معه إلى مستنقع الحب المبدع، وعندما اضطهد زوس برومثيوس، فإنه فعل ذلك بعناد وفاعلية، وهو واع بالرغم من أنه ربما يدمر طبيعة الإبداعية، ولم يغفر زوس لنفسه أو ينقذها عندما أعاد برومثيوس النار المسروقة إلى النافورة الملتهبة من حيث أتى بها، وتحولت الثنائية البائسة للكون في النهاية إلى أحادية في نهاية الوجود الزمني.

جورج كابوت لودج

(١٨٧٣ - ١٩٠٩)

هرقل: ١٩٠

شغف جورج كابوت لودج بشخصية هرقل أكثر من شخصية برومتيوس، ولأنه تعامل مع أعمال هرقل كان من الطبيعي أن يكرس العمل الأكبر لموضوع تحرير برومتيوس، ويرجع هذا التفضيل إلى أن لودج وجد في شخصية هرقل تجسيدا لإدارة الإنسان المنتصرة خلال نضالها، بينما شخصية برومتيوس، مثل آدم، مازالت تقاوم بسلبية، وعندما أظهر هرقل اكتشافه العظيم لبرومتيوس من أن الإنسان مقيد من داخله وليس من الخارج حدثت المعجزة، وتم التحرر.

كان الجديد الذي أضافه لودج للأسطورة هو اكتشافه أن سلاسل برومتيوس كانت داخلية وليست خارجية، لم يفرضها زوس وإنما فرضها المارد على نفسه، ولكن هل هذا حقاً شيء جديد؟ اقترح جيد بالفعل إمكانية أن يكون برومتيوس أطمع نسرته طوعاً لأنه يعشقه ومع ذلك مازال جوبتر في سخرية جيد اللاذعة الواهب الغامض للنسور، وكل إنسان الحرية في إطعام نسرته أو لا. بالغ هرقل عند لودج في تبسيط المسألة:

تتضح الحقيقة، منذ طفولة الإنسان

عن الإله - شغله الأول المعتم والظاهري

فيه يحكم عقله المتلهف

على الصورة امترامية لجهله،

وإحساسه بالشئ المجهول المحتوم...

هكذا تبرز أسطورة الإله...

نحن الآلهة! نحن السادة

سادة السماء والارض، وكل شئ فيها!

إنها نفسك وكونك، وكوني،

برومثيوس - ملك وملكى وملك الإنسان إلى الأبد!

(قصائد لودج)

وهي كلمات كبرياء أكثر من كلمات مودى " نحن تاج الطبيعة وسيدها " - التي لها ما يبررها عندما يقولها برومثيوس. تحل كلمات هرقل: "برومثيوس! برومثيوس! - مات الإله" مشكلة برومثيوس مع الوسيلة الصبائية، وكان لجيد على الأقل اللياقة الفكرية "ليقتل" الإله أو التجلى الأساسى له، أى نسرته الذى يديم أزمة الإنسان ويضيف إثم القتل المقدس لسجل جرائم الإنسان. "مات الإله" عبارة مبتذلة مأخوذة من مينار، تطلق بسهولة على الإله دون الاعتراف بالمسئوليات المتضمنة، وعندما هتف برومثيوس لودج بعد تحرره: "أنا بمفردى؟.. أنا مسئول؟" و"سأستعيد إرثى؟" جاءت كلماته كصحوة بريئة للالتزامات الطبيعية لمرحلة نضحة، ولكنها أخفت أيضاً - شعوراً خفياً بالقتل وابتهاجا خفياً بالميراث القادم، وقد لخص هنرى آدمز حالة لودج بأسلوب مهذب فى هذه الكلمات: "لقد أحرز الرجل، ليس بإغراق نفسه فى الأمور المطلقة ولكن بالانهماك فى المحدود واللامحدود معا فى نفسه، لتعبر عن فكره الخاص - إرادته".

الإلحاد كلمة أقل حكمة للتعبير عن هذا الاتجاه، وليس هناك شىء من شوينهاور فى هذا الاتجاه، مسرحية هرقل لجورج كابوت لودج زاخرة بالصور المتعلقة بالملكية والمفردات القانونية الصريحة.

فى نظام لودج يمثل هرقل وليس برومثيوس طابع المخلص، كما أن اللغة التى استخدمها المؤلف بإلحاح تؤكد على المظهر المسيانى: "يا هذه النشوة التى لا توصف من الأمل!.. يا لابن الإنسان!" "هرقل ! هرقل! ابن الإنسان!" يقول برومثيوس فى خطابه الافتتاحى:

برومثيوس:

لذا أنتظر - فسوف يأتى بالتأكيد

وعندما يأتى والإنجيل على شفثيه

والوحى فى عينيه والقوة

والحرية تشرق فى كل من يديه

لن يجدنى محطما أو مقهوراً! -

يظهر هرقل بالقرب من صخرة القوقاز، ونذكر أنه يبحث عن الهسبرديات كما فى الأسطورة، ويتبادل مع المارد حديثاً مهذباً، الأمر الذى يذكرنا بمشهد هرقل فى برومثيوس طليقاً لمينار، ولكنه أكثر ضعفاً فى التركيب بالرغم من عادات لودج الخطابية فى التعبير. لم يحطم هرقل أغلال برومثيوس ولكنه دعاه لتحرير نفسه، المارد لا يستطيع أن يتحرر من قيوده، لأن روحه "أسيرة"، ولكن بمجرد أن شرح له هرقل آخر تجربة إنسانية أى ألوهية الإنسان أو حصول الإنسان على الألوهية بالكفاح، سقطت أغلاله وأصبح حراً، ودخل فى الميراث العظيم بعد موت زوس، وعند لودج يعتمد كل شئ على إدراك حقيقة كلمة الوحي التى يعرفها هرقل بأنها "البعث والحياة". ويحتاج هرقل أن تعرفه بيثيا كاهنة أبولو ويحتاج برومثيوس هرقل ليخبره بالأمر، وكلاهما يدرك ذلك ولكن بطرق مختلفة، هرقل بأعماله التى تتضمن نضالاً متواصلاً مع الحقائق الخارجية، وبرومثيوس بمعاناته وعذابه متضمناً التماسك دائماً مع النسر الداخلية، أى هواجس العقل، وهى إحدى الحالات النادرة التى يجد فيها العقل المنطوى شيئاً ضرورياً يعرفه من الشخصية غير المنطوية.

بينما يهتم كل من ستكنى ومودى بموضوع سرقة النار وصداها من قريب أو بعيد، كوسيلة لاستكشاف الحلقة الحالية للوجود الإنسانى الميالة للصراع، يهتم لودج بموضوع التحرير، مما يدل على أنه وصل بالفعل إلى حل، وهناك دلالة على أن مودى وصل أيضاً إلى حل قبل لودج، ونشعر عند الأول أن ربط برومثيوس يتوافق مع تحرير الإنسان، أما عند لودج فالافتراضات مختلفة، فالمحرر هو هرقل وليس برومثيوس، وكما فى مينار واتباعه، القوة التى حطمت كل الأغلال هى "المعرفة"، وعند جيد بدأ العصر الذهبى يقتل النسر، ولكن فى عالم لودج يعود النسر ويحط فوق كتف برومثيوس "ويظل ساكناً، ويحطم نسر برومثيوس نظرية لودج عن القصة البطولية الداخلية، لأنها تتضمن تصالفاً غريباً بين الجنس البشرى الجديد وزوس غير حقيقى، ويمكن القول على أنه فى الدفاع عن لودج، أنه بتصوير برومثيوس بأنه خائف من كونه حراً فى عالم يقل فيه وجود زوس، لمس قلب مشكلة الوجود وهو: حيز مسئولية الإنسان فى علم الأخلاق الجديد. أن يقترن تحرير الإنسان بإدراك أنه وحيد فى هذا الكون ومن ثم يجب أن يواجه عواقب ذلك، كما أن "الحقيقة الوحيدة والكاملة والمبهمة - "أنا أكون!" تحمل معها محو النسر الغامض، وهو أكثر ما يستطيع لودج أن يفعله. سيشوه النسر دائماً الصورة الذى لا يمكن حذفه منها، بالنسبة لمن يعتبرون إنجيل هرقل هو ببساطة وعلى نحو صرف تأكيد للذات.

كلارنس و. مندل

١٨٨٣

برومثيوس طليقاً: ١٩٢٦

كلارنس و. مندل أستاذ اللغة اليونانية بجامعة ييل، ارتبط اسمه بموضوع برومثيوس بسبب المجلد الذي نشرته له مطبعة جامعة ييل في ١٩٢٦، يحتوى على ترجمة لمسرحية إسخيلوس برومثيوس فى الأغلال، ومؤلف عن برومثيوس طليقا، وفيه حاول الأستاذ مندل بصراحة إعادة بناء الحكمة لمسرحية إسخيلوس المفقودة، وهذا الإبداع هو ما نحن بصدده فى هذا المقام.

بالنظر إلى مسرحية برومثيوس طليقاً والتي كانت تهدف إلى إصلاح مسرحية إسخيلوس، وقد فعلت، يبقى جهد مندل المحاولة الوحيدة فى اللغة الإنجليزية لإعادة صياغة قصة تحرير المارد كما وردت فى إسخيلوس وبالنسبة لهذه النقطة، فإنها تشبه مسرحية بلادان برومثيوس طليقاً باللغة الفرنسية، وجدير بالملاحظة أيضاً انه بينما جذب موضوع برومثيوس جالب النار انتباه كل الإنجليز المهتمين بموضوع برومثيوس، هوجم شلى ومندل وحدهما بسبب مشاكل برومثيوس طليقاً.

اقتصرت مساهمة مندل فى موضوع برومثيوس تقريبا على تكراره باللغة الإنجليزية لتجربة بلادان الهامة، ولا يعنى هذا أنه أعاد صياغة عمل بلادان أو أنه تبنى الخطة بأكملها، ولكنه اتفق مع مضمونها الأساسى وتطوراتها البارزة.

كان الحل الذى وصل له بلادان هو أن تحرير برومثيوس يتحقق بتدخل القوة الخفية التى تسمى القدر أو المصير أو الضرورة التى يعتبرها الأغريق أعظم من الآلهة أنفسهم، وأشير إليها عند إسخيلوس بأنها القوة التى أمرت بسقوط زوس وتحرير المارد. وعند بلادان - الذى أغرته أفكار التوحيد والإنجاز الهائل لكينييه- خضعت هذه القوة لألوهية أعظم وأكثر غموضاً لله ولم يبلغ زوس تماماً، بل قل دوره وصار يمثل أحد مظهرى الوجود، أى القانون بينما عبر برومثيوس عن المظهر الآخر، ألا هو التقدم أو الثورة.

يتوقف حل العقدة على تدخل القوة الثالثة لإنقاذ مبدأ الحركة من المبدأ الساكن، ويتوقف التصالح على المبدأين معاً، في إدراك كل منهما للآخر كشيء ضروري للموازنة العامة للعالم، وبالرغم من أن برومثيروس عند بلادان أصر على إذلال زوس، إلا أنه قبله ليس كأمر واقع، ولكن كقوة سليمة في الكون تستحق المحافظة عليها، ومن هنا جاء إفشاؤه لسر تيتس رمزاً لهذا الاكتشاف الهام.

أصلح مندل - كدارس جيد للثقافة الإغريقية - ما قام به بلادان، بقمع ذلك الإله القدير الغامض غير المرئي وغير الإغريقي، والمماثل لإله التوحيد، فقد وافق على خطئه الأساسي في تعظيم القدر نفسه وتحويله إلى قوة تالفة منفصلة عن عالم الآلهة والبشر، إنه المصير الذي أرسل هرقل ليطلق السهم على النسر، وفي النهاية فالقدر هو الذي أرسل له المخلص شيرون الذي استخدم أغلاله وعانى بدلا منه.

يعتقد برومثيروس أنه لم يكن أمام زوس شيء يقوم به حيال ذلك ولا يستحق الشكر للتحير، وحتى آخر لحظة أراد برومثيروس عند مندل أن يقول شيئاً فظاً عن زوس، فضلاً عن ذلك أعلن سر تيتس، لماذا؟ لأن زوس لعب بنظافة، لقد وعد أن يطلق سراح المارد إذا أخذ إله خالد مكانه فوق جبال القوقاز بإرادته الحرة، ولاشك في أنه شرط مستحيل، الآن وقد عرض خيرون أن يقوم بذلك، إذن على زوس أن يبرهن على صدق وعده، ونفس الشيء لقد تعهد برومثيروس أن يعلن سر تيتس إذا حرره زوس من أغلاله، الآن وقد أصبح حراً، فعليه إذن أن يحافظ على كلمته، ويظل التوتر كما هو، يقول برومثيروس بالذات: "وهكذا ينتهي نزاعنا"، ولأول مرة يكون لدينا مسرحية إغريقية حيث يخل سلام بدون تصالح.

وهكذا وأثناء إصلاح الآلية المسرحية لبلادان، قام مندل بتحريف هدفه الفلسفي، فحل بلادان هو الحل العملي الوحيد لهؤلاء الذين رفضوا نظرية المساومة وكذلك الذين رفضوا نظرية التوبة، فحل مندل ليس حلاً على الإطلاق.

تبدأ مسرحية برومثيروس طليقاً لمندل بمشهد التعذيب وهكذا يكرر بشكل غير ضروري المشهد الأخير في برومثيروس طليقاً وهو الخطأ الذي ارتكبه نظيره بلادان، وما زال المارد ثابتاً ولن يفشى سر تيتس ويأس هرمس ويسرع النسر نحو المارد. هذا مندل أيضاً حذو بلادان في ملاحظة تعاليم شيشرون، في أن يظهر كوراس المردة في برومثيروس طليقاً الأصلية، ومثل سلفه يعطى ترجمة لكلام برومثيروس المقتبس من شيشرون، ويبدو أن كوراس المردة في الجزء الأخير من الثلاثية استبدل بمجموعة حوريات الأوقياوس.

فى السابق كان المردة يحقدون على برومثيروس لأنه هو الذى خان الروابط الأسرية وانحاز إلى سكان الأوليمب، وساعدهم فى التفوق على قوة المردة وربطهم فى تارتاوس وهنا يبدو أن رؤية مندل هى التى قادته لفترة، ليس فقط على الطريق الصحيح، ولكن أيضاً على الطريق المتاح، أى إسهام هذا الذى يمكن أن يقدمه كوراس المردة لتحرير برومثيروس وبخروجهم من الجحيم، لابد أن ينظر إليهم كمجموعة من المذنبين المغفور لهم، وماذا يمكن أن يقوله مذنبون مغفور لهم لآخرين لم يغفر لهم؟ عليك بالندم والتوبة. إن الدرس الذى يمكن أن يتعلموه هو درس كسب نعم الإله بالتضرع إليه، إنهم لا يملكون أسلحة مخيفة مثل سر ثيتس، ليلوحوا بها فى وجه زوس، مع ذلك فقد غفر لهم، أنهم هناك ليبرهنوا على أن الطاعة هى الطريق الوحيد للنجاة.

لابد أن يكون هذا الاكتشاف للطبيعة الحقيقية لزوس هو المحور الذى يركز عليه الحدث فى برومثيروس طليقاً المفقودة، هذا الإفشاء هو بداية النهاية، لأنه يؤدى بشكل طبيعى إلى التصالح النهائى، ولكن المارد ظل صامداً مثل برومثيروس عند بلادان، وأضاع مندل فرصته للتقدم السليم نحو تصالح سليم.

يظهر هرقل ويكشف النقاب عن نفسه ومهمته لبرومثيروس، لقد جاء لإنقاذه "ليس بدون رغبة زوس"، كما أعلنت هسيون ذات مرة، أصبح برومثيروس شكاكاً أكثر من ذى قبل، وقاده عقله المسمم إلى التفكير فى أن زوس بعد أن حاول بقوة وفشل فى أن ينتزع منه سر ثيتس، يلجأ الآن إلى الحيلة، إنه يراكم التجديف فوق التجديف، وكدليل على الإيمان القوى أطلق هرقل السهم على النسر، ولكنه ليس مخولاً فى تحرير برومثيروس، لأنه وكما فسر ذلك برومثيروس نفسه: "لقد أقسم زوس نفسه أن يجب أن أبوح له أولاً بسرى، أو أتحمل هذا العذاب، حتى يأتى بديل راغب، إله يحل محلى". هكذا فإن برومثيروس عند المفسرين والمعلقين يتحرر بتنصيب إله آخر.

ومن الواضح هنا أن مندل يحذو حذو بلادان فى حل العقدة لأن تدخل هرقل اقتصر على إطلاق السهم على النسر، وقد استغل بلادان ذلك بجعل برومثيروس - بالرغم من سعادته لأنه تحرر من النسر - يرفض أن يتحرر إلا عن طريق نفس إله الذى قيده، ويرمز إلى إصراره على إذلال زوس. وبالفكر السديد قتل هرقل النسر وحرر برومثيروس، كما توحى المسرحية وإن لم يذكر ذلك صراحة فيها.

لم يقبل مندل رؤية بلادان تماماً، وبينما استغل الأخير فكرة التحرير فى مرحلتين مختلفتين لتوضيح رفض المارد أن يعيش فى سلام مع زوس حتى النهاية، استغل الأول

نفس الحادثة لتبرير إدراج واقعة ثانوية ربطها بعض كتاب الأساطير بالدورة البروميثية، وهي واقعة شيرون عند أبولوداروس.

أخذاً من نفس المصدر، حذا مندل حذو أبولودوراس حيث يبين برومثيوس لهرقل الطريق إلى الهسبرديات، ويدرج كلاماً يلخص أعمال هرقل حتى وصل الجزر المباركة، ويخطيء السهم الذي أطلقه هرقل هدفه ويصيب شيرون ويجرحه بشكل خطير، وهكذا أصبح القنطور - لأنه خالد - واحداً من الذين يعانون دوماً من الآلهة، والموت يمثل بالنسبة لهم الخلاص الذي يستحيل إدراكه، فعرض أن يأخذ مكان برومثيوس فوق الصخرة إذا أنعم عليه زوس بنعمة الموت، ولأن زوس أقسم ألا يطلق سراح برومثيوس إلا بعد أن يقبل إله آخر أن يأخذ مكانه، وافق على التبديل، وساعد هذا الترتيب الإله الأب أن يتحلل من قسمه عندما جاء ميعاد تحرير برومثيوس.

وأرسل زوس المطلوب إرضاءه أولاً كوراس المردة ثم هرقل وفي النهاية شيرون، إلى برومثيوس العنيد، واتفق الجميع على شئ واحد، ألا وهو التوبة:
قائد الكوراس:

لك يبدو الأمر شيئاً لا يصدق
أن يثير غضبه العنيف بلمسة نسيم مهدئ
من العدل الرقيق، وروحك الثابتة
تجد في زوس خصماً عنيداً إلى الأبد
أنت لا ترى شيئاً سوى قسوته
إلا أننا نرقد في جهنم أبداً،
وحين نعود إلى الأرض، سنزجي له كل احترام

هرقل:

قلب زوس مازال مغلقاً في عينيك
لكن قلب الإله
كان كبيراً بحيث ضم بين جدرانه
شعلة كبرى الحب الذي يحمله لابنه

وقد جره غرامه بعذراء بشرية
إلى عالم من الشقاء
ليصبح إلعوبة فى يد طفل من أبناء الأرض
أمام الشعلة الكبرى شحب توهج الضعيف
لقد أمرنى بالذهاب
من يدرى لعل كبرياؤه يسعد فى السر
لما حل به من هزيمة

شكرون:

مع رؤيتك الساطعة لتضحيتك
أنت لا ترى يا برومثيوس، كيف تعمل
إرادة الإله عبر العصور بلا هوادة
لإنقاذ البشرية...
ليست عداوة أن يحرم زوس البشر شيئاً
ولا يحمل قلبه لك ضغينة
أب حكيم، يعرف مواسم الكرم.

لكن المارد كعادته سريع إلى الدم، فإذا شك فى هرقل، فسوف يشك فى شيرون على نحو مضاعف، لا يمكن أن يتخيل لماذا يتحتم على إله آخر أن يبدل موقفه معه، وعندما اقتنع فى النهاية أن العرض حقيقى، قبل أن يتحرر دون الشعور بعرفان الجميل، ولكن كتعهد والتزام: "مهنا كنت تبذل، فذلك أفضل لك ولى وللجنس البشرى، تقترب النهاية، ويظهر برومثيوس أول إشارة على التقدم الروحى، ولكن بشكل سطحى فقط، لقد ظل أساساً كما هو، وفى رؤية لتعهدات زوس المكررة، بالنسبة للمعاهدات المنعقدة، قرر أن يفشى سر ثيتس ومن ثم يديم سيادة زوس. إنه الآن سيد الموقف، فهو حر ومازال يحتفظ بالسر المخيف، الذى يعلنه الآن من باب التيه الأخلاقى: "هل يمكن لو استطاع زوس الأوليمبى أن يحافظ على العهد الذى أخذه على عاتقه تنتهى بذلك

محتتى، برومثيروس لن يحفظ العهد، ولن يخلف الوعد الذى قطعه على نفسه" لقد نسب تحرره ليس إلى الإيمان القوى بزوس، لكن إلى تدخل القدر، الذى يمثل قوة بعيدة لاحتمال تحل موقفا صعبا، وهو خيرون، الذى وصل إلى حل ممكن بدون تصالح، حافظ زوس على كلمته، وربما يحافظ برومثيروس على وعده.

تنهى المسرحية بمشهد التحرر، الذى يسبقه بشكل كاف وملائم، وصف جميل ولكن فى غير موقعه لعودة العصر الذهبى، وليس هرقل بل أصدقائنا القدامى هيفستوس وبيا وكراتوس وانعكست الأدوار، ويقوم هيفستوس بالإرهاب، بينما تحرر القوة والإكراه المارد على مضض، وهناك حكمة درامية لهذه الخطة التى تجعل المحررين تماما مثل المقيدين، ولكنها ليست فكرة مندل، فقد رأيناها فى برومثيروس لبلادان، كما تذكرنا زيارة هرمس الأخيرة للتيتان المنتصر والاستقبال الجاف الذى أظهره برومثيروس، بمسرحية بلادان برومثيروس طليقا، كما أفشى المارد السر، وأخبر هرمس: الاسم هو ثيتس. وما أن تم تحريره أصبح برومثيروس حرا فى ان يسير فى الاتجاه الذى يختاره، بل يمكن أن يسكن بين أهل الأوليمب الفاسدين، لكنه يفضل أن يبقى على الأرض، مسكنه الحقيقى ويخطب مثل برومثيروس عند جوته: "هنا حياتى وكل شىء"، ويظل انفصال الأرض عن السماء فى نهاية المسرحية متعذر إصلاحه.

لا تكمن نقطة الضعف فى برومثيروس طليقا لمندل فى تقديم مخلص للمخلص، أى خيرون، فربما ظهرت شخصيات مثل شيرون وأثينا وهرقل فى العمل المفقود لإسخيلوس، فنقطة الضعف هى رفضه التام للاعتراف بأى تقدم روحى فى شخصية المارد.

جون ليمان

١٩٠٧

برومثيوس والبلاشفة: ١٩٣٧

كتاب جون ليمان برومثيوس والبلاشفة مثير للاهتمام من جوانب كثيرة، فهو ينتمي لفترة ثلاثينيات القرن العشرين القلقة المخلصة قبل تسفيها على يد كرافتشكو في فترة الحرب العالمية، والحرب بين الأيديولوجيات التي طهرتها الدماء السائلة في الحرب الأسبانية الأهلية، عندما زارت أعظم العقول في القرن مثل ويب وجيد الاتحاد السوفيتي ليشهدوا بأنفسهم ويحكموا بأنفسهم ويخبروا العالم. وقد ساهم في الجدل الكبير بالاستحسان أو الاستهجان مع رؤية متعمقة وإحساس بالمسئولية من المفكر تجاه البشرية كل من سيلوني وكوسلر وألدوس هكسلي وماكس إيستمان وإدموند وليفي وماك موراي ومارسل برنان، هذا غير أساطين الفن مثل بيكاسو وبريتون وأراجون وأودن وسبندر وداي-لويس.

كتب جون ليمان في مقدمته للكتاب: "أطلقت على الكتاب برومثيوس والبلاشفة (٣١) لأن برومثيوس أقدم رمز شعري للقوقاز، ويمكن اعتباره في نفس الوقت أقدم رمز لما كان يهدف إليه البلاشفة من خلاص الإنسان من الطغيان والبربرية بالاستيلاء على السلطة المادية"، لذا يبدو أن جون ليمان يحدد موقفه من البداية. ومحتوى الكتاب الرئيسي يتعلق بالبلاشفة وليس برومثيوس، وهو كتاب رحلات ممتاز يصف انطباعات جون ليمان عن الحياة والفكر فيما وراء جبال القوقاز كما مر بها هو نفسه.

يبدأ اهتمامنا بكتاب جون ليمان حيث ينتهي في الفصل الثامن عشر بعنوان "برومثيوس" وهو فانتازيا في موضوع برومثيوس يحاول المؤلف من خلالها حل مشاكل الحياة والموت والوجود.

ومتأثراً بمشهد الحلم لقصة برومثيوس عند فيلاند وتحديث رموزها عند أندريه جيد يتخيل ليمان نفسه جاسون أتياً إلى أيو لكوس أو مسافراً في بحر يوين على ظهر سفينة بخارية سوفيتية إلى كلوشيس. يخفو ويحلم أن برومثيوس يتمدد بجواره على كرسي على ظهر السفينة "ويغمره الفضول لمعرفة سبب جلوس برومثيوس مسترخياً

هكذا على الكرسي، وليس مصلوباً على قمة جبل القوقاز الثلجية. " من الواضح أن برومثيروس أطلق سراحه، لكن لماذا؟ يسأل الحالم نفسه: هل عقد البطل العظيم الذي سرق النار من جوبيتر ومنحها للإنسان ولقى العقاب المريع سلاماً مخزياً مع الطاغية؟" يسترجع الحالم كل ما ذكره شلى عن تسوية إسخيلوس فى مقدمة برومثيروس طليقاً. يعترف برومثيروس أنه أعتب لمحاولة شلى تصويره أكبر من الطبيعة، ويتبادل الذكريات مع الحالم عن ذلك، مظهراً حساً أدبياً ومصححاً الأخطاء فى اقتباسات زميله.

ولمعرفة السر المفقود فى إطلاق سراح المارد يطلق الحالم السؤال بلا موارد:

- ألم تضطر لعمل أى تسوية مع جون لتحصل على حريتك؟

- أكيد لا بد أنك سمعت الحقائق. لقد أدليت بتصريح كامل للصحافة وقتها.

يختار الحالم الذى لا يتابع الصحف المحلية بانتظام، ويطلب مزيداً من التفاصيل، فيلقى برومثيروس على مسامعه القصة التالية:

ذات يوم عندما كان برومثيروس يستعد لتكفيره اليومى إذا بالنسر يحط ولكن على صخرة مجاورة. "حسناً، خلصنا أنا وأنت من مهمتك"، يسأله برومثيروس ويجيب النسر "خلاص وقضى على جون". قامت حكومة جديدة من رجال أطلقوا على أنفسهم اسم البلاشفة، وسيرسلون وفداً لتحية المارد أما عن الوقت الحالى فقد أمروا النسر بتقديم الطعام والخمر يومياً له، وتوقع النسر من برومثيروس أن يطلق عليه لقب "رفيق". وبعد ذلك وصلت طائرة وقفز منها عدة رجال: عدد من الموفدين السوفيت وطبيب من سوخوم وكاتب من تفليس، وبعد رفع العلم على القمة ألقى أحدهم بالخطة التالية:

أيها الرفيق برومثيروس، لقد أرسلنا هنا لتحريرك باسم حكومة جورجيا السوفيتية الجديدة، ونرسل لك التحيات الثورية من الجماهير الكادحة الذين يرون فىك السلف التاريخى العظيم لكل المحاربين ضد الظلم من أجل صالح الإنسانية. وما حاولته أنت حققناه اليوم، فقوى الإنتاج فى أيدي الشعب الذى يستطيع وحده استخدامها كاملة وبعداً.

يحل سباك قيد برومثيروس، ويضمد طبيب سوخوم جرحه الغائر، ويعرض الوفد عليه أية وظيفة يودها فى المجتمع الجديد. وتظهر المشكلة جلية، فهو ينتمى لعالم آخر، فماذا

يمكنه أن يفعل؟ شرح للوفد أنه رغم سعادته البالغة بمديحهم فإن آلافاً من السنوات جعلته بعيداً عن الموقف الحالى للبشرية، وليس واضحاً له ما يمكن أن يفيد به المجتمع الجديد، لذا اقترح أن يدعو لیسافر وحده حتى يتعرف على سلوكيات وفكر الحياة الجديدة قبل اتخاذ قراره.

قبلت رغبته، وأذن له بخمسة عشر عاماً من التجوال الحر، بعدها يقابلونه عند قاعدة جبل القوقاز لیسمعوا انطباعاته وقراراته.

وخلال ١٥ عاماً لم يضيع برومثيوس وقته، يقول للحالم "ذهبت إلى كل جزء من بلاد ما وراء القوقاز. ذهبت إلى المصانع والمزارع والثكنات والمدارس والمستشفيات وحقول البترول واجتماعات السوفيت والسفن والقطارات، وفى كل مكان يمكنك تخيله، والآن انتهى الوقت وأنا عائد إلى سفح ذلك الجبل لأخبر الرفقاء بما توصلت إليه."

والحالم الذى يجوب البلاد فى طلب الانطباعات والآراء يتحرق شوقاً لمقارنة ما توصل إليه مع برومثيوس. وعندما يعلن ذلك يكتشفان أن انطباعاتهما واحدة. الدولة تعيش فى رخاء والفلاحون فى أمان، وقضى على البطالة والتوظيف الخاطى، وأثمرت المزارع الجماعية عن نتائج باهرة، وهناك ضمان لفرص متساوية، وأحب الرجال السلام، وأصبح المحرك الرئيسى للمجتمع الصالح العام للبشرية، واختفت الدوافع المنحطة للحضارات البائدة مثل الجرى وراء الثروة والسلطة، وفوق كل ذلك استعاد الفنان المبدع ذاته المفقودة ليس بالحرية وهى كلمة جوفاء، ولكن بإدراك الذات من خلال البشرية، وباختصار عصر الألفية الذهبية والجنة الموعودة على الأبواب.

اتخذ برومثيوس قراراً مصيرياً: "قررت الانضمام للحزب". وينتهى الحلم عند ذلك ويستيقظ الحالم من حلمه الذهبى إلى الواقع الذهبى للاتحاد السوفيتى، ويصل القارب إلى ميناء سوخوم، ويصف جون لي مان الديكور الحتمى فى مدخل الميناء: لافتة ضخمة كتبت عليها عبارة: تحيا ثورة أكتوبر". وطففت على الأمواج أنغام نشيد الأنترناشونال. وهناك بعض الابتذال فى رؤية لي مان الاغتباطية للاتحاد السوفيتى، متأثراً فى الغالب بالمنظور الماركسى نفسه الذى يعوق الديالكتيك بالمذهب المادى لىترك الباب مفتوحاً لرؤى متشابهة عندما لا تبقى مساحة للنمو الديالكتيكى فى اقتصاديات المجتمع، وهى نقطة ضعف تشوب مفهوم ماركس عند التنبؤ بمجتمع ما بعد الشيوعية: حلمه بنظام أناركيه عالمى صحى تنوى فيه الدولة، مع وجود قانون أولى للديالكتيكية أن الكمال المطلق لا يمكن الوصول إليه، وينطبق نفس الشىء على كل أنواع المطلق. ولأن كمال المستقبل يقاس بالفقر الحالى، لا يمكننا الوصول إلى رؤية نهائية إلا إذا وصلنا إلى

النهاية: حالة مستحيلة من العملية الديالكتيكية التي تبديد المطلق وتخلق سلسلة طويلة من النهايات المتحركة بصفة مستمرة. والنقيض الحقيقي لرؤية لي مان الاستسلام لكل

نعم الثورة الآلية التي وجدت التعبير المثالي لها فى أعمال مينار وبريدجز وجورج كابوت لودج. وهناك اختلاف هائل بين القول إن الاتحاد السوفيتى مثل المارد كسر قيود الإقطاع المتعددة فى ظل القيصريّة، والقول إنها جنة الفنّى والعالم والعامل والفلاح والفيلسوف والفنان.

ونظرية لي مان، أنه فى العصر الذهبى على الأرض (المتوقع فى الألفية السعيدة) أصبح برومثيروس بلا فائدة، تبدو صائبة، لكن فى الجنة الأرضية وفى أى جنة يتحقق الكمال النهائى، وتصل جميع أشكال الفكر والفعل إلى منتهاها، عدا إنكار الذات فى سبيل عمليات الدولة المثالية، إذا كانت موجودة. وإذا كانت العملية الديالكتيكية التى يقوم عليها النظام الماركسى بأكمله ذات معنى، فإن مفهوم الجنة نفسه مستحيل. ويسفر اكتشاف ماكس إيسمان لعامل "دينى" فى فانتازيا الحلم الماركسى الفوضوى أن الدولة ستزوى من نفسها فى النهاية عن عدم اتساق الديالكتيكية مع حلم الكمال، فمن غير الديالكتيكي أن تقول: "أيها الرفيق برومثيروس، لقد حققنا كل ما حاولته أنت، فقوى الإنتاج الآن فى أيدي الشعب الذى يقرر وحده استخدامها كاملة وبعده". وما فعله مينار وبريدجز وكابوت لودج للمجتمع البورجوازي، فعله لي مان لمجتمع البروليتارية. انحط برومثيروس إلى بطل حضارة زائل وأحياناً محلى واستعاد حرّيته بتدخل قوة ثالثة: زوس جديد مستنير ومحب للناس يهزم آلهة التعدد الوثنى ويفتح العصر الذهبى. ويتفق انضمام برومثيروس للحزب مع قبوله لحكم زوس وحصوله على مكان بين آلهة الأوليمب، وتلك خيانة لكل القيم السامية التى يمثّلها. وتلك الخيانة كامنة فى الأسطورة الأصلية، ويعبر عنها بفكرة "التوبة"، لكن فى الأسطورة الحقيقية يحدث التحرر من القيد والتسوية فى نهاية الزمان وليس داخل حدود الوجود الزمنى. وفكرة عصر ذهبى فكرة سطحية وسخيفة لا تتفق مع طموح الإنسان الدائم إلى المنزلة الإلهية، وتدبر الإله الدائم ليعد الإنسان ليشاركه مملكته بأشنع طريقة للتطهير وأكثرها فاعلية: قانون التعلم عن طريق المعاناة.

إنه سر العصر الذهبى أنه بعيد عن متناولنا دائماً مثل السراب نراه ونتبعه ولا نصل إليه، ولن تحتاج الإنسانية إلى برومثيروس بعد القضاء على جويتر، لكنه مسلك الإنسانية أن تحطم جويتر وتأتى بجديد غيره يقوم بدوره. فى نظام لي مان لعب لي مان دور المسيح، وتحرر الجنس البشرى من ١٩١٧ إلى نهاية الزمان، فهل كان ذلك صحيحاً؟

الباب الخامس

عصر القلق

برومثيوس عبثياً

عصر القلق

برومثيوس عبثيا

يعد تناول أندريه جيد لتيمة برومثيوس آخر إسهام متميز في التراث البروميثي. نشعر عند مودى وستكنى أن مفاهيم ثورية غامضة قد نشأت لكن ليست لديها القوة الكافية لتولد، وعند كابوت لودج ومندل وليمان نواجه مذاهب قديمة وعديدة لا تود الاندثار، مفاهيم تنتمي للفترة ما بين شلى وبلادان. وينطبق نفس الشيء على المسرحيات البروميثية الأخرى مثل برومثيوس لجين لوران وفرديناد هرولد، أو برومثيوس يتوب لمسيسلاس جولدبرج، والتي لم نتناولها هنا لتجنب الإطالة.

وماذا بعد جيد؟ استمرت تيمة برومثيوس في جذب الكتاب، لكن قلة من أبرزهم تناولت الموضوع بجدية، وهناك علامات إيجابية على إعادة انتشار التيمة البروميثية من جديد، لكن بالنظر إلى الإنتاج البروميثي كله منذ عمل جيد العظيم، نجده شحيحاً ومفتقداً للفاعلية مثله مثل دورتي التاريخ الحديث غير البروميثية: الأوجستية والفكتورية. وقد برزت ظاهرة جديدة، فقد تحول البحث العلمي على برومثيوس من مجال علماء الفيلولوجيا في القرن التاسع عشر مثل ماكس مولر وأدلبرت كون إلى مجال علماء الإثنولوجيا مثل جيمس فريزر ووستارماك، وأخيراً إلى مجال علماء السيكولوجيا مثل فرويد ويونج وآخرين.

ومن بين الاستخدامات المتفرقة للتيمة بين الشعراء الكبار هناك ثمانية سطور لولفريد جيبسون عن برومثيوس تصف المارد بأنه "ذليل وأعمى" يرتجف "تحت سماء قاتمة كئيبة" ويصيح "ثقاب! ثقاب! ثقاب"، لكن عندما "يظله الليل الحالك" "يمسك بيديه المرتجفتين ناراً تكفى لإضاءة العالم من جديد". وتصف سطور ثمانية لأليس مينل عن برومثيوس (١٩٢٣) روعة الصيف الذي يأتي به من السموات "برومثيوس المغفور له" (قصائد، ١٩٤١). ونشاهد في مسرحية روبنسون جيفرز عند فولد عصر في المشهد الرابع أتيليا يقف بين قواده أسفل جدارية ضخمة تمثل "برومثيوس في الأغلال فوق جبل البرز، والجليد يغطي الصخور والجرح والطيور الجوارح" (قصائد مختارة، ١٩٣٧). ورغم أن جنفرز شكل بنية بروميثية، إلا أنه لم يوظف الأسطورة بصورة مباشرة إلا عرضاً، وما زال و.هـ. أودن الذي يتضح تأثيره بالوجودية يوماً بعد يوم أسير المفهوم الرومانسي القديم لبرومثيوس كرمز للفنان المبدع، فهو يكتب بحنين حزين في فيضان إنشafd (١٩٤٩) عن توقه لثورة بروميثية:

نعيش في عصر جديد لا يحقق الفنان فيه أهمية بطولية فريدة، ولا يؤمن بالإله/الفن بدرجة كافية ليرغب فيه، عصر ندرك فيه على سبيل المثال ضرورة العقيدة، لا كتنقيض للعقل والمشاعر، بل كأساس وقاعدة لهما، حيث لا نخلع صورة البطل على الببوى الذي يهيم في الصحراء أو المحيط، بل على شخصية البناء الأقل جاذبية الذي يجدد أسوار المدينة المحطمة. وما يجذبنا مختلف عما يجذبهم، فلا تجذبنا الوحدة في كبرياء برومثيوس، بل غالباً ما نجبن في وجه الطاغية الذي يستطيع إجبارنا على الكذب في خدمة المدينة الزائفة. ليس الجنون ما نهرب منه بل الدعارة، ولندكر أثناء قراءة سجلات رحلاتهم البطولية شجاعتهم إذ لقوا حذفهم".

وتيمة "الإنسان الممزق" إحدى الموضوعات الرئيسية في الأدب الفرنسي المعاصر، وقد تتبعتها ألبيرييه في ثورة الكتاب المعاصرين أساساً من خلال أندريه مالرو وبيرنانوس وجان أنوى وكافكا وألبير كامو وجان بول سارتر، لكن البروميثية بمعناها المحدود لم تكن مادة للكتابة الإبداعية المتميزة بعد جيد. وبدلاً من ذلك نجد موضوعات ذات علاقة بها كما في أسطورة سيزيف (١٩٤٢) التي يتناولها كامو لدعم فلسفته عن "الإنسان العبثي"، ومنذ كيركجارد ينسب اكتشاف العبث عادة إلى كافكا الذي أبرز إلى السطح العبث الذي ينطوى عليه الموقف الإنساني، لكن افتقاد هدف إيجابي أو حتى سلبي لفلسفة العبث يبدأ من جيد في برومثيوس في الأغلال بلا طائل. وبالنسبة لكامو فالإنسان مثل سيزيف، فبوصفه "برولتاريا الآلهة، عاجز وتائر، يعرف جيداً مدى حالة التعس، وهذا ما يفكر فيه وهو يتدحرج هابطاً، فوضوح رؤياه يسبب له العذاب ويلتهم في نفس الوقت انتصاره، فالتمرد قادر يوماً على التغلب على المقدور". والمسعى الإنساني هو شغل سيزيف لأن الإنسان موضوع في "كون ملغز ومحدود"، كما أن حنين الإنسان المتهلف على غاية تضيء معنى وهدفاً على حياته غير كاف في حد ذاته لخلق إله، لذا فإن أمل الإنسان الوحيد في الخلاص أن يسعد في هذا العالم رغم الأحكام العبيثة لقدر مجنون. والطريق إلى تلك السعادة ممكن عن طريق الثورة وحدها، فكما يلخص كامو الأمر:

الثورة ضد الآلهة قائمة دوماً، بدأت بثورة برومثيوس أول الأبطال الفائزين عند المحدثين. ثورته ثورة الإنسان ضد قدره، فمطالبة الفقراء بحقوقهم المهدور ليست إلا ذريعة، ولا سبيل إلى الإمساك بهذه الروح إلا من خلال الحدث التاريخي، وفيه يمكن أن انضم إلى صفوفهم. ولا تظنوا أنني في تلك الأثناء أرضى أو أتوافق، فإزاء التناقض الأساسي أصر على نقض الإنساني، وأهاجم وأعالج بوضوح الرؤيا كل ما ينكرها في المركز. أعلى من شأن الإنسان أمام كل ما يسحقه، وتتحد حرיתי وثورتي وعواطفى كلها معاً في ذلك التوتر والرؤيا المشرقة مكرراً بلا نهاية نعم الإنسان يشكل نهايته، يشكل نهايته الوحيدة، وإذا أراد أن يكون شيئاً ذا قيمة فليس أمامه إلا هذه الحياة. يتحدث المنتصرون أحياناً عن الغزو (الفتح) والغلبة، ولكنهم ينسون دوماً الغلبة على

النفس، وتعرفون جيداً ما يعنى هذا، كل إنسان يحس في نفسه قوة تضارع قوة إله في لحظات بالذات، أو هكذا على الأقل ما يقولون، لكن هذا القول نابع من الإحساس في لحظة إشراق بعظمة وجلال روح الإنسان، والمنتصرون وحدهم هم الذين يشعرون - من دون البشر - بقدرتهم الفائقة بما يمكنهم من العيش دوماً في تلك الأعالي، وفي وعى أكيد بعظمتهم. وهي مسألة في الأساس حسابية من حيث الأكثر والأقل، فالغزاة الفاتحون قادرون على الكثير، ولكنهم اليوم لا يقدرّون على الكثير إلا في حدود ما يريده الإنسان نفسه، لذا لا يتخلون أبداً عن المعول الإنساني يغمدونه ملتتهبا في روح الثورات.

(أسطورة سيزيف، ١٩٤٩)

ذلك هو تعريف "الإنسان العبثي" عند كامو، فهو سيزيف في العبث وبرومثيوس في الثورة. ولا بد أن كامو وجد رمز برومثيوس عديم الفائدة في التعبير عن فلسفته في العبث لأن أسطورة برومثيوس تقوم على دوافع معينة ينكرها مفهومه للعبث. وقد اكتشف جيد ذلك المعنى للعبث قبل كامو بخمسين عاماً في مفهوم "الفعل الذي لا مبرر له" لزوس الصراف، وفي عجز النسر عن إجابة أسئلة برومثيوس الميتافيزيقية. ولم يقتل برومثيوس جيد النسر الذي كان يعتز به إلا عند اكتشافه العبث. ويمثل كل من جيد وكامو تفريعات وتحورات فكر نيتشه، ففرضياتهما متطابقة تقريباً، لكنها يختلفان عند الاستنتاج، فالعبث عند جيد يؤدي إلى عدم التزام تام يعبر عنه بقتل النسر، الصلة الوحيدة بين برومثيوس والبشرية، بينما يقود العبث عند كامو إلى التزام دائم بالمقاومة العبثية:

يفيض فرح سيزيف الصامت، فمصيره ملك له، وصخرته من متاعه، حقا الإنسان في عبث، وإذ يتأمل عذابه يخرس جميع المعبودات. الإنسان في عبث يقول نعم، ولن تتوقف جهوده. فإذا كان له قدر شخصي، فلم يعد هناك قدر أعلى، وعلى أقل تقدير ليس هناك إلا قدر واحد مميت أو جدير بالتمرد، وفيما عدا ذلك يعلم أنه المتحكم في حياته وأيامه.

كانت تلك روح فرنسا تحت نير الألمان، الإنسان في العبث يقول "نعم"، ويستمر يدفع صخرته صاعداً، فتورته تتلخص في التمرد. ولا يفهم قوة هذا الاحتجاج إلا من قرأ صمت البحر للكاتب فركور، إلا أن القول بأنه مصدر "الفرح العلوي" يختصر المقاومة البرومثية إلى مقاومة عبثية. وبذا يشوب مسألة الاحتجاج البرومثي عند كامو مسحة من المأسوخية وأشياء أخرى، فالعبث عنده لا يجعل من الإنسان هدف ذاته، بل تودع في عذاب الإنسان ومعاناته هدف الوجود. وكلما تضخمت صخرة سيزيف كلما زاد فرحه الصامت، وزادت فرصه ليعمل من جانبه تمرداً لا يساويه شيء.

وفي هذه النقطة يدين كامو مثله مثل كافكا من قبله إلى كركجارد أكثر مما يدين لأندرية جيد. يرد جيد على العبث بالحفاظ على زوس وقتل النسر الحلقة المرئية الوحيدة

بين زوس وبرومثيوس، أما رد جيد على العبث فهو قتل زوس والإبقاء على النسر لتخليد الفرخ والعبث، رغم أنه من المؤكد أنه احتفظ بالاثنين لأن العالم بدون زوس لا يمكن تصوره. وفي نظره فإن تلك المقاومة العبثية هي الشكل الوحيد من المقاومة في عالم عبثي، ونقيضها مفهوم كركجارد عن الاستسلام العبثي الذي يتحقق بعد المقاومة العبثية. ويرى كركجارد أن مسلك الإله مع الإنسان عبثي، وقوانينه مناقضة للعقل والمنطق، إلا أن الإجابة هي الاستسلام وليس الثورة. وتبدو الإجابة المنطقية على العبث، لكننا لا يمكن أن نتصرف بمنطقية مع غير المنطقي. ومسلك الإله مع الإنسان ينتمي لمجال اللامعقول، ولا بد من قبوله كحكمة سامية بطريق الإيمان أكثر من الخضوع، إيمان لا يمكن إدراكه إلا بالخوف والارتجاف من اللحظة المرعبة. وقد حل كامو معضلة المعقول في مواجهة اللامعقول عن طريق المقاومة العبثية، أما كركجارد فحلها عن طريق الاستسلام العبثي. وفي فن كافكا الرفيع يصبح العبثي أقل عبثاً عندما يقدم أحجية برومثيوس:

هناك أربع قصص قديمة عن برومثيوس:

في الأولى يقيد إلى جبل القوقاز لأنه خان الآلهة لصالح الإنسان، وترسل الآلهة نسوراً تواصل التهام كبده الذي ينمو من جديد في كل مرة.

وفي الثانية يعذب برومثيوس بمناقير طيور جارحة، تدفعه داخل الصخرة أكثر وأكثر حتى يسوى بها.

وفي الثالثة نسيت خيانتته خلال ملايين السنوات التي مرت على فعله. نسي الآلهة خيانتته، ونستها النسور ونساها هو نفسه.

وفي الرابعة مله الجميع لأن وجوده أصبح غير منطقي، فمل منه الآلهة والنسور، وحتى جرحه التأم.

ويتبقى الجبل بلا تفسير، وتحاول القصة تفسير ما لا يمكن تفسيره، لأنه ينبثق من

قاعدة للحقيقة لا بد أن يعود إلى ما لا يمكن تفسيره مرة أخرى.

(شذرة، تحول، الفصل ٢٣، ١٩٣٥)

يحل هنا ما لا يمكن تفسيره محل العبثي، رغم أن بعض آثار الثاني الذي يمثل القاعدة الحاكمة في عالم كافكا تظل موجودة. وهناك أيضاً اعتراف جزئي بالسقوط، فلا يسمح كامو لإنسانه العبثي بشرح مجهودات سيزيف التي لا طائل من ورائها. وكركجارد أكثر وضوحاً في مسألة الثورة البروميثية، فثورة برومثيوس عنده أكثر

أشكال اليأس توتراً: "يأس الرغبة اليائسة في أن يكون نفسه - تهور". ولذلك الشكل من اليأس طوران، أحدهما معلوم والآخر مجهول.

"إذا كانت الذات إيجابية، فإنها تنتمي لنفسها فقط عن طريق التجريب مع أى شئ تأخذه على عاتقها، مهما كان عظيماً أو مدهشاً. وهى لا تعترف بأى سلطة عليه، لذا فهى فى آخر الأمر تفتقد للجدية، ولا تستطيع سوى التظاهر بالجدية عندما تهب تجاربها أقصى درجات الاهتمام. ومثل النار التى سرقها برومثيوس من الآلهة، يعنى ذلك سرقة الفكر من الإله، أى سرقة الجدية، لكن بدلاً من ذلك ترضى النفس اليائسة باحترام نفسها، وعن طريق ذلك من المفترض أن تضى على ما تحملته اهتماماً وأهمية لا محدودين، رغم أن ذلك بالتحديد ما يجعلها مجرد تجارب. ورغم أن تلك الذات تمضى فى اليأس حتى تصبح إلها تجريبياً، لا تعطى أى ذات تقيم نفسها أكثر مما هى عليه فعلاً، فتبقى من البدء إلى المنتهى الذات، ويازدواجها لنفسها لا تصبح أكثر أو أقل من نفسها، لذا فالذات فى محاولتها المستميتة لتكون ذاتها تتجه إلى العكس، فتصبح لا ذات... الذات هى سيد نفسها وإلهها، وهذا بالضبط اليأس، لكنه أيضاً متعتها وسعادتها. وبالتدقيق أكثر يمكن أن نؤكد أن ذلك الحاكم ملك دون سلطان، فهو يحكم على لا شئ... (مريض حتى الموت، أنتولوجيا كركيجارد، تحرير/ روبرت بريثال، ١٩٥١).

يعيد كركيجارد صياغة أفلوطين بأسلوب هيجيل الذى مقته هو نفسه، فخطيئة برومثيوس مثل بجماليون، الوقوع فى حب صنيعته، وعليه فى حب نفسه. ويقود حب الذات إلى الإرادة المستميتة فى أن يكون نفسه، أى يصبح حاكماً لنفسه تحت أو بجانب الإله. وينطوى ذلك على التمرد الذى يفصل الذات اللامتناهيية عن الذات المحدودة أو اليأس، واليأس مصطلح كركيجارد للخطيئة الأصلية سبب السقوط. يرى كركيجارد أن انفصال الإنسان عن الإله يكمن فى حقيقة أن "الإنسان ليس وحدة واحدة، فهو بنية من اللامتناهي والمحدود والمؤقت والأبدى والحرية والحاجة، كلها فى نسيج واحد يمثل علاقة بين عاملين لذا فالإنسان ليس ذاتاً. تلك هى الخطيئة الأصلية، أن الإنسان ليس ذاتاً، والانفصال عن الإله سبب يأسنا. واليأس إما "اليأس غير المدرك أنه يأس" أو "اليأس المدرك أنه يأس". وفى الحالة الأولى لا يدرك الإنسان أن لديه ذاتاً وذاتاً أبدية، أما فى الحالة الثانية فالإنسان مدرك لذلك. وعندما يدرك الإنسان أنه ذات "حيث هناك عقب كل شئ أبدى"، تكون الذات فى يأس، إما "لعدم رغبتها أن تكون ذاتاً"، أو "لرغبتها أن تكون ذاتاً". والحالة الأولى هى خطيئة الضعف، أما الثانية فهى خطيئة القوة، وهى خطيئة برومثيوس، ويعبر عنها بالتمرد أقتم أشكال اليأس. ويأس برومثيوس فى طوره الإيجابى المتصارع هو يأس برومثيوس المعذب، أما فى طوره السلبى الخانع فهو برومثيوس الصبور:

"إذا كانت الذات اليائسة في عذاب سلبي، فمازالت لدينا نفس المعادلة: ترغب أن تكون ذاتك عند اليأس، وربما تتعثر تلك الذات التجريبية، التي ترغب عند اليأس أن تكون نفسها، عندما تشرع في استكشاف مبدئي للذات المادية، في معاناة من النوع الذي يطلق عليه المسيحيون صليباً ونقيصة جوهريّة، بصرف النظر عن كنهها. في حين تنبذ الذات السلبية أو الشكل المحدود من الذات ذلك، وتتظاهر بعدم وجوده، ولا ترغب في معرفة أي شيء عنه، لكن بلا نجاح، ولا تتعدى براعة التجريب ولا التجريد تلك الحدود، فالذات السلبية المحدودة مثل برومثيوس، تشعر أنها مقيدة إلى تلك العبودية. إنها إذن ذات معذبة سلبياً، فكيف يعرض اليأس الذي يرغب باستماتة أن يكون ذاته نفسه في تلك الحالة؟"

"... يظهر نفسه كياس عن الأبدى، أي اليأس الذي يرغب في ألا يسمح لنفسه أن يريحه الأبدى، الذي يصنف الأرضى في درجة عالية لا تسمح للأبدى أن يريح... لقد أقنع نفسه أن تلك الشوكة بالجسد توخذه إلى عمق كبير لا يستطيع معه تجريدها... لذا يرغب في قبولها كما لو كانت أبدياً..."

"والأمل في إمكانية المساعدة، ناهيك عن الأمل بفضل العبث أن كل شيء بالنسبة للإله ممكن - كلا، فهو لن يفعل... وعند هذه النقطة حتى إذا عرض الإله في السماء وكل ملائكته المساعدة لتخليصه منها - كلا، إنه الآن لا يريد، فات الأوان الآن. كان مستعداً للتخلي عن كل شيء مقابل التخلص من ذلك العذاب، لكن قدر عليه الانتظار، والآن كل ذلك من الماضي، لذا فهو بالأحرى، ساخط على كل شيء، هو أكثر من ظلم في الوجود بأكمله أشد الظلم، ومن الهام جداً بالنسبة له أن يكون عذابه بين يديه، وألا يأخذه أحد بعيداً عنه - لأنه بهذا يقنع نفسه أنه على صواب. يثبت ذلك أخيراً في رأسه بقوة، حتى أنه يخاف من الأبدية لسبب غريب - أنها قد تخلصه من ميزته اللامحدودة (من مفهوم شيطاني) على غيره من الرجال أو تبريره (المفهوم شيطانياً) لما هو عليه. إنها ذاته التي يرغب أن يكونها. بدأ بتجريد اللامحدود للذات، والآن أخيراً أصبح مادياً لدرجة استحالة أن يكون أبدياً بذلك المعنى، ومع ذلك يرغب أن يكون ذاته في اليأس. جنون شيطاني! وأشد ما يسخط عليه تفكيره أن الأبدية قد تعن لها أن تنزع عنه الشقاء" (مرض حتى الموت).

برومثيوس كركيجارد هو إذن نموذج الإنسان الذي يرغب أن يكون ذاته سواء في معاناته السلبية أو إيجابيته المتصارعة، وذلك الشكل من الإرادة هو أسمى أشكال اليأس، وهو الانفصال عن الإله. ولا يتركنا كركيجارد دون ذكر أصل ذلك الانفصال، فيقول: "مع كل زيادة في درجة الوعي تزداد حدة اليأس: كلما زاد الوعي، كلما زادت حدة اليأس". يتضح من ذلك أن ما أطلق عليه ويليام فون مودي ذات مرة "انفصال

الوعي، أو ما يرمز إليه بتفاحات شجرة المعرفة. إنها الغنوسية التي كان رمزها في النظام اليوناني النار المسروقة، فامتلاك برومثيوس للنار تجاوز رغبته في أن يكون ذاته، أو في فصل نفسه عن الآلهة. وعند كركيجارد هناك درجة عظمى ودرجة دنيا لليأس: "يأس الشيطان هو أشد درجات اليأس، لأن الشيطان مجرد روح، لذا فهو وعى وشفافية مطلقتان". إنه "التمرد المطلق". وبرومثيوس عند كركيجارد رمز للإنسان أكثر منه رمز للشيطان، رغم أننا نتساءل أحياناً عما يعنيه بالتحديد. والإجابة على إثم الوعي ليست بغياب الوعي، فالغياب لا يمحو الخطيئة، وإنما يجعلها يأساً بلا وعى.

ويكمن الحل الحقيقي في تكامل المحدود مع اللامحدود ليكونا ذاتاً متماسكة. والوعي في حد ذاته ثورة، والتكامل في حد ذاته استسلام، وهو استسلام باهظ الثمن، لا يمكن الحصول عليه إلا بالصراع مع الإله نفسه. ولسنا بعيدين عن موقف بليك، فإدراك تلك الأحادية لابد أن يأتي لأن الإله سيتجلى للذات اليائسة مثل وميض في ليلة حالكة.

وعند كركيجارد لا يلهم الإله الاستسلام فقط، بل الثورة أيضاً عن طريق العبثي (اللاعقلاني)، فكل اليأس الواعي "يأس بمساعدة الأبدى". والتمرد البرومثي "انتهاك يأس للأبدى في الذات إلى درجة التصميم اليأس أن تكون ذاتك". إنه اليأس بمساعدة الأبدى. "ولابد أن يكون هناك وعى بالذات اللامتناهية للرغبة اليائسة أن تكون ذاتك". هذا أيضاً يأس بمساعدة الأبدى. وذلك اليأس هو أيضاً يأس الضعف، يأس عدم الرغبة في أن تكون ذاتك، لأنه "بمساعدة الأبدى تمتلك الذات الشجاعة على فقدان ذاتها من أجل اكتسابه". ويسمى كركيجارد ذلك "طريق الإيمان". وعلى النقيض من ذلك فتمرد برومثيوس "لا يرغب في البدء بفقدان ذاته بل يرغب أن يكون ذاته". ولا يبدو ذلك طريقاً للإيمان، لكنه مع ذلك يأس بمساعدة الأبدى.

وسقوط الشيطان وسقوط الإنسان شكلان لليأس بمساعدة الأبدى، فكلاهما يمثل ثورة الوعي ضد الذات اللامتناهية. ويقف سقوط برومثيوس في منتصف المسافة بينهما، ومن الصعب تحديد طريقة فهم كركيجارد له. وعلى أية حال ليس ذلك بذى قيمة في تحليله لليأس، لأنه يخبرنا في إما / أو أنه: "من المستحيل العيش فنياً قبل اتخاذ القرار بالتخلي عن الأمل، لأنه يعوق تحديد الذات. إنه لمنظر رائع رؤية رجل خرج للبحر مع رياح الأمل، بل قد نستغل الفرصة لتشملنا أيضاً، لكن لا يجب السماح أبداً للأمل بالبقاء على سطح السفينة لأنه ملاح خائن. وهو أحد هبات برومثيوس المشكوك فيها، فبدلاً من منح الإنسان قدرة الخالدين على كشف الغيب منحهم الأمل". وتلك نظرة كئيبة تضاهي كآبة مقاومة كامو المستمرة، فقد وضع كامو أن الانتحار هو لب الفكر الفلسفي، على الأقل من وجهة النظر الوجودية. ولكن الانتحار يقع خارج قوانين العبثي، لذا لا ندركه

إلا في لحظة كالوميض، وليس من خلال عملية تفكير. ويرى كامو أنه ليس هناك إله نبحت عنه، لذا فالقلق الثرى يعادل حالة التوتر الدائمة بين الحياة والموت.

والسقوط بمساعدة الأبدى مازال مطروحاً في أدب الوجودية المسيحية. ولا يتفق متبعو مذهب كركيجارد على معنى الرمز الوجودي، رغم اتفاقهم جميعاً على إنقاذه من الإطار المانوي الذي فرضه عليه الرومانسيون، واستعادة له قيمه السابقة التي تركها اليونانيون. يضيف رينولد نيبور سمات يهودية على الأسطورة اليونانية عندما يفسر عقاب برومتيوس كعقوبة للكبرياء، في حين يرى إميل برونر فيها "أقدم بداية لتحرير الفرد"، لكننا نعود إلى نظرية كركيجارد عن الثورة بمساعدة الأبدى مع إريك فرانك:

"من الواضح إذن حكمة المثل القائل: 'لا ينافس الإله إلا نفسه'، فلو كان هناك إله لا بد أن قوى برومتيوس التي تعاديه مقدرة منه، ولا بد من استيعابها كأكثر تجلياته جلالاً وإلهاماً. أليست نفس المبادئ الأساسية للأخلاق والدين ونماذج الحقيقة والحرية والحب الأخوي التي تلهم ذلك العصيان ضد الدين في روح الإنسان؟" (الفهم الفلسفي والحقيقة الدينية، ١٩٤٩).

تتيح لنا تلك الفرضية قراءة أليجوريا برومتيوس كأكثر من مجرد صعود وسقوط هبريس. وهبريس بلا شك أحد أبرز ملامح الأسطورة، لكن بالنسبة لليونانيين اشتمل صراع زوس/برومتيوس على مسألة أكبر بكثير من خطيئة الكبرياء، وهي الخطيئة الأساسية للإبداع على كل مستوى مازال يحير حكم الإنسان بمحتواه المتناقض من الشر الخير أو الخير الشرير. واشتمل الصراع أيضاً على الصراع الداخلي بين الطبيعة المزدوجة للإله وكذلك للإنسان، بين العقل بكماله العقيم وعدم رغبته في التوليد، والمادة بإنتاجها المنقوص وميلها للتحقيق والإثراء والاستمرارية.

يميل البعض لاعتبار تلك المفاهيم غريبة على الفكر اليوناني بصفة عامة وإسخيلوس بصفة خاصة، ويقوم موقفهم على فكرة أن وثنية اليونانيين كانت بالغة البدائية، فحرمت أي استيعاب للإله الواحد. كان لدى اليونانيين منذ هوميروس مفهوم مكتمل عن الإله الأكبر الذي يمكن اعتباره مرحلة متقدمة في التوحيد، وذلك رغم ألتهم الكثيرة. وكان زوس في عصر هسيود "أبا الآلهة والرجال"، وأصبح في عصر إسخيلوس أكثر من ملك السموات الأخير. أصبح زوس "القهار والصديق"، و"زوس المرشد"، وزوس المخلص كما يمجده كوراس مسرحية أجاممنون. أصبح مؤلف قانون "التعلم عن طريق المعاناة". وعندما نصل للمثالية الأفلاطونية لا نجد المفاهيم اليونانية الخالصة، بل حقائق روحية مطلقة كانت غريبة على التجربة الدينية الديالكتيكية لليونانيين. في تلك المثالية تساوى زوس مع العقل النموذجي الذي توجهته الأبدية الأولى على كل الوجود المادي. هذا ما يحمله لنا التوحيد في العصر الحديث، وفي هذا الخصوص يمثل أفلاطون الخط الفاصل بين العالم القديم والجديد.

الخاتمة

تمكنا من إلقاء بعض الضوء على الأحجية البروميثية بتتبع تاريخ الفكرة البروميثية من عصر النهضة إلى الوقت الحالى كما عبرت عن نفسها فى الأدب الإبداعى. ونلاحظ أن إحياء الاهتمام بأسطورة المارد المعذب يتزامن مع الفترات الثورية فى التاريخ الحديث: عصر النهضة والحركة الرومانسية وحركة نهاية القرن، أما فى فترات الاستقرار مثل العصر الأوجستى والفكتورى فهناك لا مبالاة تجاه مشكلة برومتيوس، فهى عصور زوس، لذا من الممكن أن نتحدث عن الدورات البروميثية وغير البروميثية من التاريخ الإنسانى متتبعين التحول بين الاضطراب والاستقرار فى العلاقات الإنسانية والاجتماعية.

وإذا أردنا صياغة مفهوم عام يحدد تناول تيمة برومتيوس فى العصر الحديث، نتوصل إلى أن رمز برومتيوس كان دائماً بطريقة أو بأخرى يمثل القوة الخلاقية أو الصانع الأوسط. ويزدهر ذلك المفهوم فى كل حقبة تتيقظ لمشكلة الشر، ولا تستطيع تفسيره فى ظل الحكومة الحالية للكون والمجتمع وحتى الفرد. فإذا كان الخالق هو المجموع الكلى للخير اللامتناهى، فإن الخالق الثانوى لابد أن يمثل حضور الشر، لكن حيث يكون الشر شراً خالصاً تتوقف جدليته. ولا يصبح الشر مشكلة إلا إذا كان مشحوناً بالخير، وقصة سقوط الإنسان هى أبلغ تعبير عن المعضلة المستعصية. كان خلاقاً أحيا موضوعاً بعصير الحياة، وشربه يبذور المعرفة. كانت معضلة الإنسان دائماً هل يقبل سقوطه أم لا يقبله، وكان برومتيوس بالنسبة لعالم الآلهة كآدم فى عالم التوحيد: نموذج البطل الآثم.

ولا يشعر بالمعضلة الأخلاقية فى قصة القوة الخلاقية إلا من يعى سقوطه مثل آدم نفسه، أو من أدين وحوصر ونفى مثل المارد، ذلك لأن من صفات الطبيعة الإنسانية أن يشعر القوى كأنه زوس. وسواء كان القانون هو الذى يسلح نفسه بمنقار ومخالب النسر، أو النسر الذى يمنح منقاره ومخالبه للقانون، سيظل ذلك جوهر التجربة البروميثية.

اختلف مدلول القوة الخلاقية من حقبة إلى أخرى، ولأن الوظيفة الأساسية لها الإبداع، كان طبيعياً أن ترى كل دورة حضارية فيها شكل الإبداع الذى تقدره بومن هنا اختلاف التأكيد من فترة إلى أخرى على دور برومتيوس فى نظام الخلق.

وفى عصر النهضة عندما كانت مشكلة المعرفة فى المقدمة، ظهر برومثيروس بصفة اساسية كنموذج للكيميائى، وهو نموذج مستريب يمثل الجهد الإنسانى للوصول إلى الألوهية عن طريق ما أطلق عليه القدماء "غنوسية"، وهى ليست شكلاً من أشكال التعلم كما نفهم الكلمة، ولم تكن تجربة علمية أو فنية أو حتى دينية، لكنها كل ذلك مجتمعاً نحو لحظة تنوير أو حالة أسمى من المشاركة مع الواحد، يصبح الإنسان نفسه فيها نصف إله، إن لم يكن إلهاً كاملاً. وبناءً عليه، ولأنه ليس هناك مكان فى العالم لخالقين أو إدارتين حاكمتين، كان لابد من سقوط إحداهما وتقييدها، وكان الإله الأدنى من سقط وقيد. تلك قصة برومثيروس فى عصر النهضة كما رواها علماء الأساطير فى تلك الفترة، وكانت خلاصة أعمالهم أساطير القدماء لبيكون، وهى قصة شبيهة بالكيميائى فاوست الذى كان التيمة الرئيسية للعصر. وأهم تناول لها فى تمثال برومثيروس لكالديرون، ومن الدال أنه تناول قصة سيبريانو، فاوست الشعوب اللاتينية فى الساحر البرتغالى. وأصبحت تيمة الكيميائى الآثم، التى كانت تعرض بشكل كوميدى فى العصور الوسطى، تيمة مأساوية فى عصر النهضة وعصر الإصلاح. وأصبح الآثم الذى يفعل أقل مما يفعل به ضحية حاجة جديدة تخرب عالم الإنسان. وطبقاً للنظرة الجديدة كان ممكناً مواساة الآثم، ورغم قدره المحتوم بالتفكير، كان إيماناً بهبوط النعمة المخلصة. وينطبق ذلك على برومثيروس، والجانب الذى أكدت عليه النهضة فى التجربة البروميثية جانب برومثيروس الصبور.

وفى العصر الأوجستى كان هناك ارتياب عام فى الإبداع، وبالتالى فى فاوست وبرومثيروس والمواقف المشابهة التى تخون الحلم الإنسانى بسد الفجوة بين السامى والأدنى. لم يكن الوصول للسامى متاحاً إلا بشروطه، وكان محتملاً على الأدنى أن يظل كذلك. كان عصر علاقات ثابتة وقوانين صارمة: لنيوتن ولا متركى ولا بلاس، وكان الإبداع وظيفية الأب الإله، والخلق شئ من الماضى حدث عند البدء، ومنذ حينها لم يحدث شئ ومن غير المحتمل حدوث شئ خارج المسار المحدد مسبقاً، ولا يستطيع الإنسان الإبداع، وإنما المنهجية. وكان برومثيروس فى أى شكل أو هيئة دجالاً ومشعوذاً ويمثل تهديداً، فهو يقلقل النظام القائم، وهو السبب فى سقوط الإنسان من البراءة الأولية إلى المجتمع المتحضر. وعندما أراد الأوجستيون معاتبة أنفسهم لجئوا إلى عصر ذهبى يمثل عكس نقائهم المفرط.؟ وتكررت نزعة فيرجيل الهروبية التى عبر عنها فى قصائده فى الشعر الرعوى وشخصيات الرعاة فى الدراما، وأصبح برومثيروس مصدر شرور الدولة المتحضرة، بما فيها من تخنث وتكلف ورياء ونفاق وفساد وحتى تزيف العملات. ولم يشفق على شخصية ذلك الوغد إلا قلة، فاقترح سويقت شنقه بدلاً من

تقييده وإلقاء جسده للغربان لأن النسور تأنف من محتال مبتذل. أصبح برومثيروس موضوع هجاء اجتماعي، وإذا أردنا تكوين صورة كاملة له في العصر الأوجستي يجب العودة إلى مسرحية ليساج صندوق باندورا، و باندورا و حديث الحلم مع برومثيروس لفيلاندا. كان القرن الثامن عشر ضد البروميثية، لكن ليس بدون منشقين، فكان شافيتسبري مستعداً لقبول برومثيروس بشرط أن يعمل بالتعاون مع زوس، وقد عبر عن رأيه ذلك في نظريته أن الفنان المبدع كان برومثيروس تحت حكم جوبتر. وخطا فولتير خطوة إضافية، وكان مستعداً لقبول برومثيروس رغم عدم تعاونه مع زوس، فمع كل عقلانيته كان فولتير سلفاً للمتمرد الرومانسي.

في الحركة الرومانسية كانت الحرية أهم سمة للإبداع أكثر من المعرفة، فرمز برومثيروس القوة الخلاقة إلى قوة التحرير العظمى ضد طغيان زوس، ورمز الصراع بين زوس وبرومثيروس إلى محتوى الصراع بين الحاكم القديم والقاعدة الثورية على كل مستوى. وفي الفن كان الصراع بين طغيان الكلاسيكية الجامدة وقوة الأنا الرومانسية الحيوية، وأصبح برومثيروس رمز الفنان المبدع الذي تتمثل جريمته في رغبته أن "يفصل نفسه عن آلهة" الكلاسيكية كما قال جوته، ليصبح ذاتياً ومستقلاً في عالم جمالي حر حيث يستطيع سن القوانين لنفسه. كان لذلك التفسير رواج، وعبر جوته عنه في برومثيروس و الشعر والحقيقة. وفي السياسة قاهر ملوك الإقطاع ومثبت الحضارة البورجوازية فأصبح محرر الجنس البشري، وشبهت حروبه الثورية بحرب برومثيروس ضد زوس. ومؤسس ذلك الاتجاه فنشترز مونتى فى برومثيروس (الإيطالية)، وسار على نهجه شعراء آخرون كثيرون أهمهم بيرون وكينيه وفكتور هوجو، كما استعاد شلى ومن ساروا على نهجه وإدجار كينيه ولوى مينار للتيتان دلالاته الكونية، فكان برومثيروس عند شلى تجريداً لمبدأ الخير فى صراعه ضد طغيان مبدأ الشر. وفى جميع الحالات، سواء احتفظ الرمز البروميثى بعالميته الرفيعة أو أصبح فردياً، كان هناك تحول هائل فى الموقف تجاه التجربة البروميثية. وكانت القوة الخلاقة الآثمة تعبيراً متناقضاً، لأن الإبداع ليس إثماً بل نعمة، ولم يعد برومثيروس هو الآثم، بل زوس، ومثل برومثيروس مبدأ الخير، بينما مثل زوس مبدأ الشر، ونبتذ نموذج البطل الآثم الذى يقود إلى مفهوم برومثيروس المعذب الصبور فى عصر النهضة، ليحل محله نموذج البطل المحكوم عليه، مما أدى إلى مفهوم جديد فى الحركة الرومانسية، وهو برومثيروس المنتصر. فطبقاً لجميع الأديان رغم قهر وتعذيب مبدأ الخير لبعض الوقت، يجب أن يتخلص من مبدأ الشر ليظهر فى النهاية منتصراً. وكان انتصار برومثيروس انتصار الحياة نفسها، ممثلاً إيمان البشرية فى البعث من جديد. لعب برومثيروس دور المفتدى الذى يخلص

العالم من سخط زوس الشيطاني عن طريق المعاناة، مما يمثل عودة إلى الازدواجية المانوية. وقد رأى الرومانسيون أن انتصار برومثيوس وحكم الخير يأتيان في نهاية الوجود الزمني.

كان أبناء العصر الفكتوري ضد البروميثية مثل أبناء العصر الأوجستي، وقد اسهموا بمعالجات كثيرة للموضوع، معظمها معارضات أدبية بلا قيمة. ولم يكثر الكتاب الكبار في تلك الفترة بمشكلة المارد، وحاول العصر بصفة عامة الوفاق بين زوس وبرومثيوس. وقد اعتبر الفكتوريون العلم أهم سمة من سمات الإبداع، لذا رأوا برومثيوس كسارق للنار ومؤسس الحرف والعلوم، فكان الطبيعي أن ينشغلوا بتيمة برومثيوس واهب النار، ويصبح برومثيوس بطل الحضارة الصناعية في خدمة التقدم.

كانت مشكلة الفكتوريين كيفية الوفاق بين العلم والدين، واعتبروا الأول منطقة برومثيوس والثاني منطقة زوس، وقد نجحوا في الوفاق بين النقيضين عن طريق قبول هبة النار وشكر زوس عليها، مما أتى بنظرية زوس واهب النار عن طريق وساطة برومثيوس الذي نصبه الفكتوريون دون خلع زوس عن عرشه. وليس لأى من المؤلفات الإنجليزية التي تناولت تيمة برومثيوس من تلك الوجهة قيمة أدبية تذكر، عدا التناول الجزئي لكاريل وبراونينج وملفيل. وجاء أبلغ تعبير عن ذلك الحل في فرنسا على يد بلادان في برومثيوس، كما أن آخرين في محاولتهم تنصيب برومثيوس خلعوا زوس مثل بريدجز وجسينج، لأنهم وجدوا صعوبة في التوفيق بين العلم والدين. وتعد مسرحية بريدجز برومثيوس واهب النار التي تعبر عن تلك الفلسفة الدراما الوحيدة ذات القيمة من تلك الفترة. وفي الظاهر يبدو أن بريدجز وجسينج واصلوا المبدأ الرومانسي بانتصار الخير، إلا أنهما في الواقع شوهاه، لأنه بينما لا تدرك رؤية شلى لانتصار الخير إلا خارج حدود الوجود الزمني، فهي ممكنة عن جسينج وبريدجز في الزمان والمكان الحاضرين. ويدل تنصيب برومثيوس داخل الوجود الزمني على أننا نعيش الألفية السعيدة بالفعل، وهذا عبث لا يفتقر، إلا أن ذلك ما شعر به كثير من الفكتوريين عن عصرهم.

وتنتهى قصة برومثيوس في الأدب بمسرحية أندريه جيد برومثيوس طليقاً التي تتناول فك قيود برومثيوس واستعادة العصر الذهبي. وليست هناك محاولة لخلع زوس أو التوفيق بينه وبين برومثيوس، فبرومثيوس يحرر نفسه، وبدلاً من أن يلتهمه النسر يلتهم هو النسر. يفعل ذلك عندما يدرك أنه رغم أن زوس هو من أرسل النسر، إلا أنه هو نفسه من غذاه من دماء حياته. يسأل برومثيوس النسر عدة أسئلة ليفهم معنى

معاناته، لكن النسر لا يستطيع الإجابة، وعندها يجوع النسر حتى يموت ثم يلتهمه. ويعيش برومتيوس حياة بسيطة لا يتطرق فيها لسعادة الجنس البشرى ولا يكدر نفسه من أجل تقدمه. النسر فى الإنسان هو حبه للبشرية، والحل لمشكلة برومتيوس التخلّى عن كل التزام. ويفوق تحامل جيد على البشرية مجرد السخرية، لأنه رأى أن النسر من عند زوس، كما أنه ترك زوس فى الخلفية دون أن يمسه. ويظل تناول جيد لتيمة برومتيوس أكثر المعالجات ثورية منذ شلى، وآخر إسهام هام فى التراث البروميثى. وهو ليس نهاية الدورة فقط، بل بداية أخرى جديدة أيضاً، فهو الصلة بين الماضى والحاضر، وسنظل نراه فى أشكال متعددة. ولعل شخصية برومتيوس العبثى عنده ساعدت أكثر من كركيجارد فى تحديد مسار الوجودية الزمنية، فجماعة برومتيوس العبثى التى يمثلها كافكا وكامو وأصحاب المدرسة الوجودية الزمنية إعادة لبيان برومتيوس جيد، ليس الطليق، بل المقيد بلا أدنى أمل فى الخلاص.

وكان سمو العقل على المادة فى الدين الهيلينى مسألة إيمان، عبر عن نفسه فى رئاسة زوس وأقربائه الإثنى عشرة على المردة أقرباء الطبيعة المادية غير العقلانية. ولم يختلفوا فى سيادة العقل، لكن فى ترتيب الوجود، فالمادة فى الفلسفة قبل أفلاطون سابقة على العقل الذى نشأ عنها وتسيدها فى النهاية، كما قيد زوس آخر من ولد المارد المتمرد. وما فعله أفلاطون كان تتويج الفكرة منذ بدء الزمان.

وفى الحالتين زوس تجسيد للعقل وليس العبث كما عند كركيجارد ومفسريه. وربما وافق أفلاطون على زوس غير عقلانى أو بالأحرى مفرط العقلانية، لكنه ما كان ليوافق على زوس عبثى. وفى حالة كركيجارد وأصحاب الوجودية الدينية كان الصراع أساساً على المصطلحات، أما عند كامو وأنصار الوجودية الزمنية فعقوبة زوس لبرومتيوس هى عقوبة الأعلى للأدنى: عقوبة المادة الوحشية للعقل، أو العبثى واللاعقلانى للعقل. إنها عقوبة الألمان للفرنسيين، كما رآها الفرنسيون بالطبع.

انتهى عصر برومتيوس طليقاً، وأصبح برومتيوس المنتصر أسطورة من الماضى. لن يعفو زوس عنه، وليست عند برومتيوس القوة الكافية لكسر قيده أو عزل معذبه ومعذب البشرية. لدينا بدلاً من ذلك زوس الذى لا يرحم وبرومتيوس الذى لا يخضع أبداً. لدينا موقف لا يمكن احتمالها، مثل كش مات فى الشطرنج، فى الصراع بين السماء والأرض. توتر دائم أسوأ من كلاب القدماء الشيطانية. إنه عصر القلق والتوتر، حيث مازال نسر برومتيوس موجوداً، لكن هرقل مفقود.

BIBLIOGRAPHY I.

CREATIVE PROMETHEAN LITERATURE (MODERN)

- ca. 1585 : Southern, John : Pandora.
- 1595 : Anonymous : Parabata Vincit, Paris.
- 1598 : Sidney, Sir Philip : Prometheus (in *The Countess of Pembroke's Arcadia*).
- 1606 : Graig, Alexander : To Pandora (in *Amorous Songs, Sonnets, and Elegies*). To his Pandora, from England (in *Amorous Songs*).
- 1608 : Figulus, Benedictus : Pandora magnalium naturalium aurea et benedicta . Strassburg, Zetzener.
- 1609 : Bacon, Francis : Prometheus (in *De Sapiencia Veterum*).
- 1616 : D'Aubigné, T.A. : Les Tragiques donnés au public par le larcin de Prométhée. (Published pseudonymously under L.B.D.D., i.e. *Le Bouc du désert*, Paris. Probably composed about 1580).
- 1652 : Carleton, R.P. (Thomas Comptonus) : Prometheus christianus sev liber moralium. In quo philosophiae moralis finis et scopus aperitur. Antwerp.
- 1652 : Anonymous : La Pandore, ou l'assemblage de tous les malheurs que la France a soufferts dans le ministère du Cardinal Mazarin.
- 1656 : Cowley, Abraham : Prometheus Ill-Painted (in *Miscellanies*).
- 1664 : Killigrew, Sir William : Pandora, London.
- 1669 : Calderon : La Estatua de Prometeo, Barcelona (composed 1677).
- 1682 : Brady, Nicholas : The Giants War, By Dr. B — (in *State-Poems ; Continued From the time of O. Cromwel, to this present Year 1697, pp. 23-30*). A Political Satire published in 1697.

- 1704 : B.M. (Bernard Mandeville ?) : Typhon : or the Wars Between the Gods and Giants ; a Burlesque Poem in imitation of the Comical Mons. Scarron. (From the First Part of Scarron's Typhon).
- 1721 : Lesage : La Boîte de Pandore.
- 1721 : Parnell, Thomas : Hesiod : or, the Rise of Woman.
- 1724 : Swift, Jonathan : Prometheus, Dublin. (Reprinted in Walter Scott's edition of Swift, vol. x, pp. 472-475, 1814).
- 1725 : De Waleff, Blaise-Henri De Corte, Baron : Les Titans, ou l'ambition punie, Liège.
- 1740 : Voltaire : Pandore.
- 1770 : Wieland : Traumgespräch mit Prometheus.
- 1773 : Goethe : Prometheus ; dramatische Fragment.
- 1775 : Wagner, Heinrich Leopold : Prometheus, Deukalion und seine Recensenten. Voran ein Prologus und zuletzt ein Epilogus.
- 1779 : Wieland : Pandora: ein Lustspiel.
- 1785 : Herder : Voransicht und Zurücksicht : ein Gespräch.
- 1792 : Sayers, Frank : Pandora : A Monodrama (in Poems, appended to the Second Edition of Dramatic Sketches of Northern Mythology).
- 1797 : Goethe : Die Befreiung des Prometheus.
- 1797 - 1821 : Monti, Vincenzo : Il Prometeo. (Published posthumously in 1832 in its entirety ; the first part was published in 1797 and the epopee was completed in 1821).
- 1800 : Anonymous : Les Hommes de Prométhée. (Ms. in the Bibliothèque de Reims).
- 1803 : Herder : Der entfesselte Prometheus : Szenen.
- 1803 : Falks, Johann-Daniel : Prometheus; dramatische Gedicht.
- 1807 - Goethe : Pandora.
- 1808 :
- 1816 : Byron : Prometheus.

- 1816 : Colman, George : Fire ! or the Sun-Poker (in Eccentricities for Edinburgh), Edinburgh.
- ca. 1816 : Anonymous : Le Prométhée de l'Isle Ste Hélène, Paris ? A Satire on Napoleon at St. Helena.
- 1818 - Shelley : Prometheus Unbound : A Lyrical Drama.
1819 : (Published in 1820).
- ca. 1820 : Medwin, Thomas : Prometheus the Firegiver : An Attempted Restoration of the Lost First Part of the Prometheian Trilogy of Aeschylus. London, Chatto and Windus, 1877. (Published anonymously and tentatively entered under Medwin in Toronto University Library).
- after 1820 : Coleridge, Hartley : Prometheus : A Fragment. (Published in 1851).
- 1821 - Percival, James Gates : Prometheus (in Poems, 1823).
1822 :
- 1825 : Coleridge, S.T. : Prometheus.
- 1825 : Smith, Horace : The Shriek of Prometheus. Suggested by a Passage in the Second Book of Apollonius Rhodius (in Gaieties and Gravities, III, pp. 180-5, 1825 ; reprinted in Poetical Works, I, pp. 24-34, 1846).
- 1832 : Hervey, Thomas Kibble : Mercury and Pandora (in Illustrations of Modern Sculpture. A Series of Engravings, with Descriptive Prose, and Illustrative Poetry, by T.K. Hervey).
Prometheus (ibid.).
- 1838 : Quinet, Edgar : Prométhée. Paris, Bonnaire. (Reprinted: Paris, Pagnerre, 1857, and Paris, Baillières, 1877 and 1879 in Oeuvres complètes).
- 1839 : Reade, John Edmund : Prometheus Bound (in The Deluge).
- 1840 : Brereton, Joseph Lloyd : Prometheus Britannicus ; or John Bull and the Rural Police : a Tragic Comedy. By a Rugbean. London, Tilt (published anonymously).

- 1842 : Reade, John Edmund : A Record of the Pyramids : a Drama in Ten Scenes (on Prometheus).
- 1843 : Lowell, James Russell : Prometheus.
- 1843 : Ménard, Louis : Prométhée délivré. Paris, Comptoir des Imprimeurs Réunis. (Reprinted : Paris, Dentu, 1855 ; Paris, L'Art Indépendant, 1895).
- 1844 : Schömann, Georg Friedrich : Prometheus Solutus.
- 1847 : Story, William Wetmore : Prometheus (in Poems), Boston.
- 1848 : Autran, J. : La Fille d'Eschyle, étude antique : pièce jouée à l'Odéon le 9 mars 1848. (Printed, Paris 1877).
- 1850 : Hawkins, Thomas : Prometheus, London.
- 1855 : Fish, Franklin W. : Prometheus (in Poems), New Haven.
- 1857 : Grenier, E. : Prométhée délivré, Paris.
- 1857 : Blackie, John Stuart : Pandora ; Prometheus ; etc. (in Lays and Legends of Ancient Greece).
- 1858 : Longfellow, Henry Wadsworth : Prometheus (in The Courtship of Miles Standish), Boston.
Epimerheus (ibid.).
- 1859 : Garnett, Richard : Io in Egypt (in Io in Egypt).
- 1861 : Ashe, Thomas : The Myth of Prometheus (in Dryope).
- 1861 : Anonymous : Prometheus' Daughter, A Poem. London.
- 186? : Byron, Henry James : Pandora's Box; a Mythological Extravaganza in One Act. London, Lacy.
- 186? : Planché, James Robinson : Olympic Revels, or Prometheus and Pandora : a Mythological, Allegorical Burletta in One Act. Not Translated from the French but Borrowed from the English of George Colman the Younger, etc. London, Lacy.
- 1864 : Horne, Richard Henry (Hengist) : Prometheus the Fire-Bringer, Edinburgh.
- 1864 : Anonymous : Pandora's Box, a Mythological Burlesque, Nottingham.

- 1866 : Horne, Richard Henry (Hengist) : Prometheus the Firebringer. Melbourne, H.T. Dwight.
- 1866 : Heredia, José Maria de : Prométhée (in *Le Parnasse contemporain*), Paris.
- 1866 : Silvestre., Armand : Prométhée (in *Poésies*). Paris, Lemerre, 1880.
- 1867 : Simcox, George Augustus : Prometheus Unbound : A Tragedy.
- 1867 : Yardley, Edward : Prometheus (in *Melusina*).
- 1867 : Anonymous : Prometheus in Atlantis; à Prophecy of the Extinction of Christian Civilization. London, Low.
- 1869 : Busch, William : Prometheus ; or Mephistophiles Gets his Fill : an Original Ethical Dramatic Extravaganza in Five Acts, Chicago. (Published anonymously).
- 1869 : Busch, William : Prometheus' Diarial Account, a Novelistic Extravaganza, Chicago.
- 1875 : Longfellow, Henry Wadsworth : The Masque of Pandora, Boston.
- 1877 : Putnam, S.P. : Prometheus, a Poem. Putnam's Sons.
- 1877 : Bennett, William Cox : Prometheus the Firegiver ; an Attempted Restoration of the Lost First Part of the Promethean Trilogy of Aeschylus. London, Chatto and Windus. (Published anonymously and entered in several libraries under William Cox Bennett; cf. item 1820).
- 1878 : Taylor, Bayard : Prince Deukalion, Boston.
- 1878 : Grandmougin, Charles : Prométhée, drame antique en quatre parties, en vers. Paris, Sandoz et Fischbacher.
- 1880 : Symonds, John Aldington : Prometheus Dead (in *New and Old*).
- 1881 : O'Reilly, John Boyle : Prometheus-Christ (in *The Statues in the Block*).
- 1881 : Spitteler, Carl : Prometheus und Epimetheus : ein gleichniss von Carl Felix Tandem (pseudonym for Spitteler). Aarau, Sauerländer.

- 1883 : Bridges, Robert : Prometheus the Firegiver : a Mask in the Greek Manner. Oxford, Daniel. (Privately printed ; reprinted 1884 Bell and Sons ; 1898, Clarendon Press ; 1913, Oxford University Press, etc.).
- 1883 : Harwood, Isabella : Pandora, a Poetical Drama. London, Ellis and White. (With other plays : Andrea the Painter, Claudia's Choice, and Orestes. Published under the pseudonym of Ross Neil).
- 1883 : Moore, Charles Leonard : Herakles ; Prometheus (in Poems Antique and Modern), Philadelphia.
- 1884 : Mills, Elliot, E. : Pandora's (the) Log ; a Diary of our Ulster Campaign. By Vivian Gray Esq., London. (Published pseudonymously).
- 188? : Reece, Robert : Prometheus, or the Man on the Rock, a New and Original Extravaganza. London, Lacy. (In Plays).
- 1885 : James, Henry : Pandora (with Georgina's Sons, the Path of Duty, Four Meetings). Boston, J.R. Osgood & Co.
- 1885 : Hauptmann, Gerhard : Promethidenloos : eine Dichtung. Berlin, W. Issleib.
- 1886 : Myers, Ernest : The Judgment of Prometheus. London, Macmillan & Co.
- 1887 : Lytton, Robert Earl of : Prometheia — Freedom of Speech and Press, etc. (in After Paradise or Legends of Exile, pp. 159-191). A Mythological Satire.
- 1888 : James, Miss W.M. : Pandora's Portion : a Story of Hope by Austin Clare. (Published pseudonymously).
- 1890 : Crumpton, Nataline : Pandora : a Classical Play for Parlour and School.
- 1891 : Negreponte, Mary, P. : Io and Other Verse.
- 1891 : Aitken, Isabella, T. : Pandora (in Bohemia), Philadelphia.
- 1895 : Péladan, Joséphin : La Prométhéide : Trilogie d'Eschyle en Quatre Tableaux. Paris, Chamuel : Théâtre de la Rose-Croix.

- 1896 : Hewlett, Maurice : Prometheus (in Songs and Meditations).
- 1898 : Watson, Edward W. : The Cry of Prometheus (in Songs of Flying Hours), Philadelphia.
- 1898 : Trevelyan, Robert Calverley : Epimetheus (in Mallow and Asphodel).
- 1899 : Gide, André : Prométhée mal-enchaîné. Paris, Marpon et Flammarion. (Reprinted 1920 N.R.F. ; 1926 Gallimard ; English translation : Prometheus Illbound, by Lillian Rothermere, Chatto & Windus, 1919 ; Italian translation : Il prometeo mal incatenato, 1923 ; Arabic translation : Prometeo thu'l Gill'il Muhmal, by Taha Hussein, Scribe Egyptien, Cairo, 1947).
- 1899 : Gilkin, Iwan : Prométhée. Fischbacher. (Reprinted 1926 in Oeuvres, éd. La Connaissance).
- 1899 : Dungan, Caro Atherton : Pandora (in The King's Jester and Other Short Plays for Small Stages). Boston, Houghton, Mifflin.
- 1899 : Moore, T. Sturge : Io (in The Vinedresser).
- 1900 : Stickney, Joseph Trumbull : Prometheus Pyrphoros. Boston, Houghton, Mifflin.
- 1900 : Hérold, André-Ferdinand : Prométhée (with Jean Lorrain). Cf. 1900 : Duval, P.A.M.
- 1900 : Duval, Paul Alexandre Martin : Prométhée, tragédie lyrique en trois actes. Musique de Gabriel Fauré. Représentée pour la première fois à Béziers, sur le Théâtre des Arènes, le 26 août 1900. (Second edition : Mercure de France). Published pseudonymously under the name of Jean Lorrain. Composed in collaboration with A. Ferdinand Hérold.
- 190? : Skriabin, A. : Prométhée.
- 190? : Baer, Marian, E. : Pandora's Box.
- 190? : Farry, Sir Charles Hubert Hastings : Scenes from Shelley's Prometheus Unbound Set to Music.

- 1904 : Moody, William Vaughn : The Firebringer. Boston, Houghton, Mifflin.
- 1904 : Goldberg, Mécislas : Prométhée repentant : drame, Reims.
- 1904 : Bourges, Elémir : La Nef . Paris, Stock. (Reprinted : Stock, 1922, 1940).
- 1904 : Cox, Ethel Louise : Prometheus (in Poems Lyrical and Dramatic), Boston.
- 1907 : Drew, Bernard : Prometheus Delivered (pp. 13-101).
- 1907 : Noyes, Alfred : The Last of the Titans (in Forty Singing Seamen).
- 1908 : Hahn, Reynaldo : Prométhée triomphant.
- 1908 : Beresford, Dudley : Io and Jupiter (in Lyrics and Legends).
- 1908 : White, Edward Lucas : The Titan (in Narrative Lyrics).
- 1909 : Lodge, Henry Cabot : Herakles. Boston, Houghton, Mifflin.
- 1910 : Hole, W.O. : The Chained Titan : A Poem of Yesterday and Today.
- 1910 : Lugones, Leopoldo : Prometeo : un proscrito del sol. Buenos Aires, Talleres de Otero.
- 1910 : Andrade, Olegario Victor : Prometheus : Dichtung, nebst einen Skizze vom Leben des Dichters. Translated by R. Ludloff in Argentinische Dichtungen, Bd. I.
- 1911 : Konopnicka, Marya : Prométhée et Sisyphe (in Pages choisies, traduction H.C.). Paris, Lethielleux.
- 1911 : Mitchell, John Ames : Pandora's Box. New York, Stokes.
- 1912 : MacKaye, Percy : To the Firebringer (in Uriel). Boston, Houghton, Mifflin.
- 1912 : Baggorre, Sir Reed Gooch : Genesis of the Gods ; The War with the Giants (in Mythological Rhymes).

- 1914 : Wedekind, Frank : Pandora's Box : a Tragedy in Three Acts. Translated by Samuel A. Eliot, Jr. New York, Boni.
- 1915 : La Massena, C.E. : Pandora.
- 1918 : Ruggi, Lorenzo : Prometeo : visione drammatica in quattro atti. Bologna, Zanichelli.
- 1920 : Pérez de Ayala, Ramon : Prometheus : the Fall of the House of Limon. Translated by Alice P. Hubbard and Grace Hazard Conkling. New York, Dutton.
- 1920 : Varagine, Jacobus : Pandora (in Legenda Aurea). Leipzig, Insel-Verlag.
- ca. 1920 : Watson, Frederick : Pandora's Young Men.
- 192? : Mackenna, Stephen : Pandora's Box. Ward, Lock.
- 1921 : Jeffrey, William : Prometheus returns and Other Poems.
- 192? : Ames, Jenefer : Pandora Lifts the Lid. New York, Dial Press.
- 1923 : Amend, J.G. : Pandora's Box (in Ten Minute Plays, edited with Foreword by Pierre Loving). New York, Brentano.
- 1923 : Eftimiu, Victor : Prometheus : Tragödie in fünf Akten. Translated into German by Felix Braun, with a Foreword by Hugo vonHoffmannsthal. Leipzig, Insel-Verlag.
- 1924 : Spitteler, Carl : Prometheus der Dulder. Jena, Diederichs (An Epic Poem).
- 1924 : Morley, Christopher and Don Marquis : Pandora Lifts the Lid. New York, Doran.
- 1924 : Wright, Gene : Pandora La Croix : a Novel. Philadelphia & London, Lippincott.
- 1924 : Spencer, Arthur Weightman : Prometheus Unbound and Other Experiments in Verse. Brookline, Mass., the Riverside Press.
- 1924 : Vokes, William : The Labours of Herakles.
- 1924 : Ransom, John Crowe : Prometheus in Straits (In Chills and Fever).

- 1925 : Fletcher, John Gould : The Death of Prometheus (in Parables), London.
- 1925 : Sitwell, Edith : Pandora's Box (in Troy Park).
- 1925 : Allen, Hervey : The Fire Thief (in Earth Moods).
- 1926 : Mendell, Clarence W. : Prometheus Unbound, Yale University Press.
- 1926 : Reeve, Arthur Benjamin : Pandora. New York, Harper.
- 1926 : Trevelyan, Robert Calverly : Epimetheus (in The Deluge).
- 1926 : Yarnall, Agnes : Pandora and Other Poems, Philadelphia.
- 1927 : Nichols, W.B. : Prometheus in Piccadilly. Ward, Lock.
- 1929 : O'Neill, Mary Davenport : Prometheus and Other Poems.
- 1929 : Moore, Merrill : Pandora and the Moon (in The Noise that Time Makes).
- 1929 : Pemberton, L.B. : Prometheus Unbound ; etc. (in The Dance at the Spring), Boston.
- 193? : Baudoin, Charles : Pandore.
- 1931 : Deutsche, Babette : Epistle to Prometheus.
- 1933 : Masters, Edgar Lee : Prometheus (in The Serpent in the Wilderness).
- 1939 : Norwid, Cyprian : Promethidion. Introduction et traduction de Joseph Pérard. Paris, Bibliothèque Polonaise.
- 1941 : Rosten, Norman : Prometheus in Granada, a Verse Play (in W. Koslenko's Collection of One Hundred Non-Royalty Radio Plays, pp. 251-259.)
- 1946 : Paredes, Ramon Gonzalez : Prometeo, Poema. Caracas, Artes Graficas.
- 1946 : Blake, Francis : The American Prometheus. New York, the Fine Editions Press.

BIBLIOGRAPHY II
PROMETHEAN CRITICISM

- Ackermann, Richard: "Studien über Shelley's 'Prometheus Unbound'"
(in *Englische Studien*, XVI, 19-39), 1892.
- Adams, Henry : *The Life of George Cabot Lodge*. Boston, Houghton,
Mifflin, 1911.
- Adkins, Nelson F. : "The Poetic Philosophy of William Vaughn
Moody" (in *Texas Review*, IX, 97-112), 1923-4.
- Albérès, René-Marill : *La Révolte des écrivains d'aujourd'hui*.
Paris, Corrèa, 1949.
- Anonymous : "Le Nouveau crucifiement de N.S.J.-Christ, par
Edgar Quinet ..." Hervé, 1866.
- Anonymous : "Le Nouveau crucifiement de N.S.J.-Christ, par
Louis Ménard ..." Hervé, 1866.
- Antcliffe, Herbert : "Prometheus in Literature" (in *Nineteenth
Century*, XCVI, 815-24), 1924.
- Archambault, Paul : *Humanité d'André Gide*. Paris, Bloud et Gay,
1950.
- Aubrun, R.G. : *Joséphin Péladan*. Paris, Sansot, 1904.
- Aubrun, R.G. : "La Renaissance tragique et le théâtre de Péladan"
(in *Chronique des Livres*, 25 Juillet, 66-71), 1904.
- Austin, Sarah : "Goethe's Prometheus" (in *Characteristics of
Goethe*, pp. 255 et seq.).
- Bailey, John : "Prometheus in Poetry" (in *The Continuity of Letters*,
Clarendon Press, pp. 103-38), 1923.
- Baker, Carlos : *Shelley's Major Poetry : The Fabric of a Vision*.
Princeton University Press, 1948.
- Bald, Marjory A. : "Shelley's Mental Progress" (in *Essays and
Studies by Members of the English Association*, XIII,
112-137), 1928.
- Baldensperger, F. : *Goethe en France*. Hachette, 1904.

- Baldensperger, F. (ed.) : Poèmes de Vigny, 1914. (On the influence of Shelley's 'Prometheus Unbound' on the 'Maison de Berger').
- Baldensperger, F. : "Shelley" (in *Revue de la Littérature Comparée*, Octobre-Décembre, 447-8), 1922.
- Barnard, Ellsworth : Shelley's Religion. Minnesota University Press, 1937.
- Barot, Odysse : "Un Poète philosophe: Shelley" (in *Revue Contemporaine*, 30 Nov. et 15 Déc. 1867).
- Barrell, Joseph : Shelley and the Thought of his Time. New Haven, 1947.
- Barrès, M. : "Louis Ménard" (in *Revue Bleue*, XVIII, 33-36), 1902.
- Barrès, M. : Louis Ménard, dernier poète de l'hellénisme. Durel, 1909.
- Beaubourg, M. : "La Prométhéide de J. Péladan" (in *Mercure de France*, Septembre, 358-60), 1895.
- Belling, J. : Die Metrik in Goethes Pandora. Bromberg, 1890.
- Benham, Allen H. : "Shelley's 'Prometheus Unbound': An Interpretation". (in *Personalist*, IV, 110-20), 1923.
- Berthelot, Ph. : "Louis Ménard" (in *Revue de Paris*, III, 572-90), 1901.
- Berthelot, Ph. : Le dernier païen, Louis Ménard et son oeuvre. Juven, 1902.
- Biedermann, Woldemar von : "Prometheus" (in *Goethe-Forschungen*, 124-144). Frankfurt-on-Maine, 1879.
- Blackwood Magazine : Review of Shelley's 'Prometheus Unbound', VII, Sept. 1820.
- Blunden, Edmund : Shelley. London, 1946.
- Blunden, Edmund : Leigh Hunt's Examiner Examined, 1808-1825. London, 1928.
- Bodkin, Maud : Archetypal Patterns in Poetry. Oxford University Press, 1934.
- Boissy, G. : "De la Tragédie à propos de J. Péladan" (in *Mercure de France*, Août, 401-8), 1904.

- Bouyer, R. : "Joséphine Péladan" (in *Revue Bleue*, 634-8, 19-26 décembre), 1918.
- Braak, Sybrandi : *André Gide et l'âme Moderne*. Paris, 1922.
- Bradley, A.C. : "Old Mythology in Modern Poetry" (in *Macmillan's Magazine*, XLIV, 28-47), 1881.
- Bridges, Robert : Reviews of his 'Prometheus the Firegiver' : *Academy*, XXVI, 334-5, 1884 ; *Athenaeum*, January 24, p. 115, 1885.
- Brückner, Wilhelm : "Über Goethes Pandora" (in *Zeitschrift für den deutschen Unterricht*, Bd. VII, 355-68), 1892.
- Buell, L.B. : "Byron and Shelley" (in *Modern Language Notes*, XXXII, 312-3), 1917.
- Buriss, Eli E. : "The Classical Culture of Percy Bysche Shelley" (in *Classical Journal*, XXI, 344-54), 1925-6.
- Bush, Douglas : *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*. Minnesota University Press, 1932.
- Bush, Douglas : "Notes on Shelley" (in *Philological Quarterly*, XIII, 299-302), 1934.
- Bush, Douglas : *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*. Harvard University Press, 1937.
- Butler, E.M. : *The Tyranny of Greece over Germany*. Cambridge University Press, 1935.
- Butler, E.M. : *The Myth of the Magus*. Cambridge University Press.
- Butler, E.M. : *The Fortunes of Faust*. Cambridge University Press.
- Cameron, K.N. : "Sheiley and Ahrimanes" (in *Modern Language Quarterly*, III, 287-96), 1942.
- Cameron, K.N. : "The Political Symbolism of 'Prometheus Unbound'" (in *Publications of the Modern Language Association*, LVIII, 728-753), 1943.
- Campbell, Olwen Ward : *Shelley and the Unromantics*, 1924.
- Canat, René : *La Renaissance de la Grèce antique (1820-1850)*. Paris, 1911.

- Castelain, Maurice : "Démogorgon, ou le barbarisme déifié" (in Bulletin de l'Association Guillaume Budé, XXXVI, 22-39), 1932.
- Cazamian, Louis : "Introduction" to his translation of Shelley's 'Prometheus Unbound'. Paris, Aubier, 1942.
- C. de C. : "Edgar Quinet" (in Bibliothèque Universelle, XIV, 259-274), 1838.
- Centenaire de Quinet, Le : Hachette, 1903.
- Chassin, C. : Quinet, sa vie et son oeuvre. Paris, Piaget, 1859.
- Chislett, William : The Classical Influence in English Literature in the Nineteenth Century. Boston, 1918.
- Clair, Emil : Shelley : Trauerspiel in fünf Aufzügen. Vienna, 1876. (A play suppressed by the censor until 1918).
- Clarke, Helen A. : "A Sketch of the Promethean Myth in Poetry" (in Poet Lore, IV, 135-44), 1892.
- Clarke, Helen A. : Ancient Myths in Modern Poets. New York, 1910.
- Clarke, M.L. : Greek Studies in England, 1700-1830. Cambridge University Press, 1935.
- Clouard, M. : "André Gide" (in Mercure de France, VIII C, 492), 1909.
- Collins, J. Churton : Greek Influence on English Poetry, 1910.
- Comoedia : "La Prométhéide", 21 décembre 1925 (by G. Boissy) ; 25 october 1926.
- Cook, A.S. : "Notes on Shelley" (in Modern Language Notes, XX, 161-2), 1905.
- Courtney, W.L. : "Mr. Thomas Hardy and Aeschylus" (in Fortnightly Review, CVII, 464-77, 629-40), 1917.
- Croce, Benedetto : Goethe (English translation, Knopf), 1923.
- Current Literature : "William Vaughn Moody", Dec. 1910.
- Desonay, Fernand : Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens. Paris, 1928.
- Dossier de Béziers : Prométhée (Collection Rondel).

- Dowden, Edward : "Edgar Quinet" (in *Fortnightly Review*, XV, 199-218), 1871.
- Dowden, Edward : *The Life of Shelley*. London, 1886 (2 vols.).
- Drain, Henri : *Nietzsche et Gide*. Paris, éd. de la Madeleine, 1942.
- Ducros, Jean : *Le Retour de la poésie française à l'antiquité grecque au milieu du XIXe siècle*. Paris, 1918.
- Dudley, A. : "Le Mouvement poétique anglais depuis Shelley" (in *Revue des Deux Mondes*, 1er Juin, 147-165 ; *ibid*, 15 septembre 1854, 1136-60, and 15 février 1856, 821-46).
- Duntzer, Heinrich : "Goethes Prometheus und Pandora" (in *Erläuterung zu den deutschen Klassikern*, Band LV). Leipzig, 1874.
- Ebeling, Elizabeth : "A Probable Paracelsian Element in Shelley" (in *Studies in Philology*, XXXII, 508-25), 1935.
- Egmont, Gabriel Trarieux d' : *Prométhée, ou le mystère de l'homme*. Paris, Adyar, 1947 (3e éd.).
- Ernest-Charles, J. : *Le Théâtre des poètes, 1895-1910*. Paris, 1910 (on Péladan and Hérold).
- Estève, H. (ed.) : *Destinées of Alfred de Vigny, 1913*. (On the Influence of Shelley's 'Prometheus Unbound' on the Destinées).
- Etienne, L. : "Le Paganisme poétique en Angleterre" (in *Revue des Deux Mondes*, 15 mai, 1291-317), 1867.
- Etienne, L. : "Shelley" (in *Revue Européenne*, 1er Avril, 509-34), 1860.
- Europe Littéraire L'* : Shelley, pp. 13-14, 1833.
- Evans, F.B. : "Shelley, Godwin, Hume, and the Doctrine of Necessity" (in *Studies in Philology*, XXXVII, 632-640), 1940.
- Examiner, The* : Review of Shelley's 'Prometheus Unbound' by Leigh Hunt, Jan. 20, June 9, 16, and 23, 1822.
- Fairclough, Henry R. : *The Classics and Our Twentieth-Century Poets*. Stanford University Press, 1927.
- Figaro, Le* : Supplément littéraire (On Shelley : Articles by Paul Bourget, Henri Bordeaux, H. de Régnier, P. Gregh), Juillet 1922.

- Flat, Paul : "Le Théâtre idéaliste" (in *Revue Bleue*, XX, 486-90), 1903.
- Fortoul, H. : "Le Prométhée d'Edgar Quinet" (in *Revue de Paris*, LI, 218-41), 1838.
- Forum : "William Vaughn Moody", October, 1922.
- Foster, Finley M.K. : *English Translations from the Greek*. Columbia University Press, 1918.
- Frye, Northrop : *Fearful Symmetry : A Study of William Blake*. Princeton University Press, 1947.
- Garnier, Paul-Louis : "Prométhée" (in *Revue Blanche*, 15 septembre 1900).
- Gates, J. : "Shelley and Calderon" (in *Philosophical Quarterly*, XVI, 49-58), 1937.
- Gautier, P. : *Un Prophète : Edgar Quinet*. Plon, 1917.
- Gayley, Charles M. : *The Classic Myths in English Literature and in Art*. Boston and New York, 1911.
- Gilbert, Allen : "A Note on Shelley", Blake, and Milton" (in *Modern Language Notes*, XXXVI, 505-6), 1921.
- Gingerich, S.F. : *Essays in the Romantic Poets*. New York, 1924.
- Gomont, H. : "Poètes anglais au XIX siècle : Byron, Shelley" (in *Revue de l'Est*, I, 189-207), 1864.
- Gordon, George (ed.) : *English Literature and the Classics*. Oxford, Clarendon Press, 1912.
- Grabo, Carl : "Electricity, the Spirit of the Earth, in Shelley's 'Prometheus Unbound'" (in *Philological Quarterly*, VI, 133-50), 1927.
- Grabo, Carl : "Astronomical Allusions in Shelley's 'Prometheus Unbound'" (in *Philological Quarterly*, VI, 362-78), 1927.
- Grabo, Carl : *A Newton Among the Poets*. North Carolina University Press, 1930.
- Grabo, Carl : *Prometheus Unbound : An Interpretation*. North Carolina Press, 1935.

- Graf, Arthuro : *Prometeo nella poesia*. Torino, 1920.
- Grappe, G. : "Edgar Quinet." (in *La Quinzaine*, 1er Avril), 1903.
- Grix, F. Le : "Péladan" (in *Revue Hebdomadaire*, VII, 270-5), 1918.
- Guérard, Albert : *French Prophets of Yesterday : A Study of Religious Thought Under the Second Empire*. London, 1913.
- Guérard, Albert : *Robert Bridges*. Harvard University Press, 1942.
- Guérard, Albert : "Prometheus and the Aeolian Lyre", (in *Yale Review*, vol. 3), 1944.
- Guerle, E. : "Byron, Shelley et la littérature anglaise" (in *Revue des Deux Mondes*, XIX, 412-34), 1859.
- Guild, Edward C. : *A List of Poems Illustrating Greek Mythology in the English Poetry of the Nineteenth Century*. Bowdoin College Library Bulletin, No. 1, pp. 15-31, 1891.
- Gutteling, Johanna F.C. : *Hellenic Influence on the English Poetry of the Nineteenth Century*. Amsterdam, 1922.
- Gutteling, Johanna F.C. : "Demogorgon in Shelley's 'Prometheus Unbound'" (in *Neophilologus*, IX, 283-85), 1924.
- Harnack, Otto : "Goethe's Pandora" (in *Essais und Studien zur Literatur-Geschicht*, 99-118), Braunschwig. (Published before in *Preussische Jahrbücher*), 1893.
- Harper's Weekly : "William Vaughn Moody", Nov. 12, 1910.
- Heath, R. : *Edgar Quinet : His Early Life and Writings*. Teubner, 1881.
- Heath, R. : "Edgar Quinet" (in *La Grande Revue*, XXXIX, 529-47), 1881.
- Henry, David O. : *William Vaughn Moody : A Study*. Boston, 1934.
- Hommage à André Gide : (Various hands), éd. du Capitole.
- Hood, Thurman L. : *Browning's Ancient Classical Sources*. Harvard Studies in Classical Philology, XXXIII, 78-180, 1922.
- Hungerford, E.B. : *Shores of Darkness*. New York, 1941. ('Prometheus Unbound and Adonais').
- Independent : "William Vaughn Moody", Feb. 6, 1913.

- Jones, Claude E. : "Christ a Fury?" (in *Modern Language Notes*, L, 41), 1935.
- Journal Général de la Littérature Etrangère* : "Shelley", XXXIII p. 33 ; cf. p. 172, 1839. Cf. XXVI, p. 276, 1826.
- Journal des Savants* : (Shelley's : 'Prometheus Unbound'), June, 1821. (Announced for the first time in France).
- Kellner, L. : "German Translations of 'Prometheus Unbound'" (in *Englische Studien*, XXII, 295-8), 1895.
- Killen, Alice : "Influence of Shelley's *Wandering Jew* on Quinet" (in *Revue de la Littérature Comparée*, Janvier I, 1936), 1925.
- Kilmer, J. : "William Vaughn Moody" (in the *Circeus and Other Essays*).
- Kitchin, George : *A Survey of Burlesque and Parody in English*. Edinburgh and London, 1931.
- Knight, A.H.J. : "Some Reflections on Spitteler's 'Prometheus und Epimetheus'" (in *Modern Language Review*, XXVII, 330-47), 1932.
- Knight, A.H.J. : *Some Aspects of the Life and Work of Nietzsche, Particularly of His Connection with Greek Literature and Thought*. Cambridge University Press, 1933.
- Knight, G. Wilson : "The Naked Seraph : an Essay on Shelley" (in *The Starlit Dome*, Oxford University Press), 1941.
- Knowles, Dorothy : *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*. Paris, Droz, 1934.
- Koszul, A. : "Les Océanides et le thème de l'amour dans le *Prométhée* de Shelley" (in *Revue Anglo-Américaine*, II, 385-93), 1924-5.
- Koszul, A. : "Longfellow et Quinet" (in *Mélanges Baldensperger*, 19-22). Hachette, 1930.
- Kraemer, Casper J. : "The Influence of the Classics on English Literature" (in *Classical Journal*, XXII, 485-97), 1926-27.
- Lalou, R. : *André Gide*. Heissler, 1928.
- Landi, Carlo : *Demogorgone*. Palermo, Sandron, 1930.
- Lang, Renée : *André Gide et la pensée allemande*. Paris, Egloff, 1949.

- Larroumet : "Prométhée" (in *Le Temps*, 30 sept.), 1900.
- Latimer, George D. : "A Study of Browning's 'Ixion'" (in *Poet Lore*, IV, 243-54), 1892.
- Law, Helen H. : *Bibliography of Greek Myth in English Poetry* (Service Bureau for Classical Teachers, Bulletin XXXVII). New York, 1932.
- Lawton, W.C. : "The Classical Element in Browning's Poetry" (in *American Journal of Philology*, XVII, 197-216), 1896.
- Ledrain, E. : *Edgar Quinet. Picard et Kian*, 1903.
- Levin, Harry : *The Broken Column : A Study in Romantic Hellenism*. Harvard University Press, 1931.
- Lewis, Charleton M. : "William Vaughn Moody" (in *Yale Review*, II, 688-703), 1913.
- Liptzin, Solomon : *Shelley in Germany*. New York, 1924.
- Literary Gazette : Review of Shelley's 'Prometheus Unbound', Sept. 9, 1820.
- London Gazette : Review of Shelley's 'Prometheus Unbound', II, Oct., 1820.
- Lotspeich, Henry G. : "Shelley's 'Eternity' and Demogorgon" (in *Philological Quarterly*, XIII, 309-11), 1934.
- Lorrin, Paul : *Les Sources de l'oeuvre de Longfellow*. Paris, Larose, 1913.
- Madariaga, Salvador de : *Shelley and Calderon, and Other Essays*. London, 1920.
- Magnin, Charles : "Le Prométhée d'Edgar Quinet" (in *Revue des Deux Mondes*, XV, 472-490), 1838. Reprinted in *Causeries et méditations*, vol. I, 266-297, Paris, Duprat (with references to Shelley's 'Prometheus Unbound').
- Mann, Klaus : *André Gide and the Crisis of Modern Thought*. Creative Age Press, New York.
- Marshall, Lily E. : "Greek Myths in Modern English Poetry : Introduction" (in *Studi di Filologia Moderna*, IV, 255-80), 1911.

- Ménard, Louis : "La Symbolique du feu" (in *Gazette des Beaux-Arts*, XXXVI, 164-175), 1875.
- Ménard, Louis : "La Légende du Paradis Perdu" (in *Revue Bleue*, V, 213-5), 1883.
- Michel, H. : *Edgar Quinet*. Lyon, Storck, 1904.
- Miomandre, Fr. de : "André Gide et l'inquiétude philosophique" (in *Mercure de France*, XLII, 361), 1902.
- Monde Théâtral, Le : "Prométhée", 29 juillet, 1920.
- Montégut, E. : *Essai de la littérature anglaise*. Hachette, 1883 (Shelley).
- Monthly Review : Review of Shelley's 'Prometheus Unbound', XCIV, Feb., 1821.
- Monthly Review and Magazine (Calignani's) : Shelley, Oct.-Dec., pp. 33-39, 1824.
- Moody, William Vaughn : "The Poems of Trumbull Stickney" (in *North American Review*, CLXXXIII, 1005-18), 1906.
- More, Paul Elmer : "Shelley" (in *Shelburne Essays : Seventh Series*). New York, 1910.
- Morris, Max : "Prometheus" (in *Goethe-Studien*, vol. I, 237-48). Berlin, 1892.
- Morris, Max : "Pandora" (*ibid.*, 249-291).
- Mourier, Athénaïs : "Le Prométhée de Quinet" (in *Revue Française et Etrangère*, Juillet, 93-110), 1838.
- Muhlfeld, L. : "Prométhée" (in *Echo de Paris*, Août 30), 1900.
- Muirhead, James : "Carl Spitteler and the New Epic" (in *Essays by Divers Hands : Being the Transactions of the Royal Society of Literature*, N.S., X, 35-57), 1931.
- Murray, Gilbert : *The Classical Tradition in Poetry*. Harvard University Press, 1927.
- Nairn, J.A. : "Robert Browning's Debt to Classical Literature" (in *Transactions of the Royal Society of Literature*, Second Series, XXIX, 71-94), 1909.

- Nietchie, Elizabeth : "Browning's Use of the Classics" (in *Classical Weekly*, XIV, 105-10), 1920-21.
- Nolte, Fred Otto : *German Literature and the Classics : Bibliographical Guide* (Harvard Studies and Notes in Philology and Literature, XVIII, 125-63), 1935.
- Notopoulos, James A. : "Shelley and Thomas Taylor" (in *Publications of the Modern Language Association*, LI, 502-17), 1936.
- Notopoulos, James A. : *The Platonism of Shelley*. Duke University Press, 1949.
- Nouvelle Revue du Midi : Numéro consacré à Péladan, Nîmes, 1925.
- Oeuvre, L' : "La Prométhéïde", 22 Déc., 1925.
- O'Rourke, Eileen : *The Use of Mythological Subjects in Modern Poetry*. London University Press, 1912.
- Partridge, E. : *The French Romantics' Knowledge of English (1820-1848)*, 1924.
- Peck, Walter E. : *Shelley : His Life and Work*. Boston and New York, 1927.
- Pesce, D. : "Il Classicismo di P.B. Shelley" (in *La Nuova Italia*, Florence, January 1934, 11 et seq., February, 56 et seq.).
- Peyre, Henri : *Bibliographie critique de l'hellénisme en France de 1843 à 1870*. Yale University Press, 1932.
- Peyre, Henri : *Louis Ménard*. Yale University Press, 1932.
- Peyre, Henri : *Shelley et la France*. Le Caire, 1935.
- Pierce, Frederick E. : "The Hellenic Current in English Nineteenth Century Poetry" (in *Journal of English and Germanic Philology*, XVI, 103-35), 1917.
- Pioch, G. : "Prométhée" (in *Musica*, Feb.), 1908.
- Prade, V. de la : "Quinet" (in *Revue Lyonnaise*, IX, 377,397), 1839.
- Prescott, Frederick C. : *Poetry and Myth*. New York, 1927.
- Quarterly Review : Review of Shelley's 'Prometheus Unbound', XXVI, Oct. 1821.

- Quesnel, L. : "Les Poètes anglais : Shelley" (in *Revue Bleue*, 6 Oct. 320-26), 1877.
- Quinet, Edgar : "De la Fable de Prométhée considérée dans ses rapports avec le christianisme" (in *Revue des Deux Mondes*, XIII, 337-351), 1838.
- Rabbe, Félix : *Shelley : sa vie et ses oeuvres*. Paris; Savine, 1887. (English Translation, 1888).
- Rader, Melvin, M. : "Shelley's Theory of Evil Misunderstood" (in *Western Reserve Studies : A Miscellany, New Series*, XXXIII), 1930.
- Recueil des articles publiés dans la *Revue Pédagogique* à l'occasion du centenaire de Quinet. Delagrave, 1903.
- Regnard, A. : "Un Poète révolutionnaire : Shelley" (in *La Jeune France*, 13-23 ; 70-76 ; 118-122 ; 167-180).
- Reville, Albert : "Le Mythe de Prométhée et les études modernes sur l'humanité primitive" (in *Revue des Deux Mondes*, XL, 843-71, 15 Août), 1862.
- Reville, Albert : "Les Origines du christianisme selon l'école de Tubingue. Le Dr. Bauer et ses oeuvres" (in *Revue des Deux Mondes*, VI, 104-42), 1863.
- Reville, Albert : "Histoire du Diable" (in *Revue des Deux Mondes*, LXXXVIII, 876-95), 1870.
- Revue Britannique* : "Puissances intellectuelles de notre âge : Shelley". Second Series, VI, pp. 217-213 (from the *Edinburgh Review*).
- Riggs, Thomas : "Prometheus : 1900" (Trumbull Stickney).
- Rivière, J. : "André Gide" (in *Grande Revue*, LXIX, 757-777 ; LXX, 90-113), 1911.
- Rivière J. : *Etudes*. Gallimard, 1924 (On Gide).
- Robertson, John G. : *The Gods of Greece in German Poetry*. Clarendon Press, 1924.
- Roscoe, Burton : *Prometheans : Ancient and Modern*. Putnam, 1933.
- Rossetti, W.M. : "Shelley's 'Prometheus Unbound'" (in *Shelley Society Papers*, I, 138-79), 1888 et seq.

- Sandys, Sir John : A History of Classical Scholarship. Cambridge University Press, 1903-8 (3 vols.).
- Santayana, George : "Shelley" (in Winds of Doctrine). New York, 1913.
- Sargeaunt, G.M. : "Classical Myths in the National Gallery" (in Classical Studies), 1929.
- Sarrazin, G. : Poètes modernes de l'Angleterre. Paris, 1885. (Shelley).
- Saxl, Fritz (ed.) : England und die Antike. Vorträge der Bibliothek Warburg (1930-31). Leipzig and Berlin, 1932.
- Schäfer, Th. : "Aeschylus' Prometheus und Wagners Loge". Bremen, 1899.
- Schmidt, Erich : "Goethes 'Prometheus'" (in Jahrbuch, Bd. XX, 1-22), 1899.
- Schorer, Mark : William Blake. Holt, 1946.
- Schure, Edouard : "Le Poète Panthéiste de l'Angleterre : 1. La Vie de Shelley 2. L'Oeuvre de Shelley" (in Revue des Deux Mondes, 1 and 15 Feb., 537-668 and 745-779), 1877. Reprinted in Précurseurs et révoltés. Paris, Perrin, 1923.
- Scott, W.S. : Shelley at Oxford. London, 1944.
- Seckendorff, Le : Prometheus, circa 1800.
- Seznec, Jean : La Survivance des dieux antiques : essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance. London, Warburg Institute, 1940.
- Sheppard, J.T. : Aeschylus and Sophocles. New York, 1927.
- Shorey, Paul : "The Poetry of William Vaughn Moody" (University of Chicago Record, XIII, 172-200), 1927.
- Smith, F. Seymour : The Classics in Translation, 1930.
- Smyth, Herbert Weir : Aeschylean Tragedy. California University Press, 1924.
- Steeg, T. : Edgar Quinet. Cornély, 1903.

- Stinchcomb, James : "Classical Mythology in Contemporary American Poetry" (in *Classical Weekly*, XXVI, 81-4), 1932-33.
- Stockoe, F.W. : *German Influence in the English Romantic Period*. Cambridge University Press, 1926.
- Strong, Archibald T. : *Three Studies in Shelley*. Oxford University Press, 1921.
- Symons, Arthur : *The Romantic Movement in English Poetry*, 1909.
- Taillandier, St.-René : "Edgar Quinet et ses oeuvres" (in *Revue des Deux Mondes*, XVI, 125-59), 1858.
- Thompson, Edward : *Robert Bridges*. Oxford University Press, 1944.
- Thompson, Francis : "Paganism Old and New" (in *Works*, ed. W. Meynell, III, 38-51), 1913.
- Thompson, Lawrence : *Melville's Quarrel with God*. Princeton University Press, 1951.
- Thomson, J.A.K. : *The Religious Background of the Prometheus Vincit* (*Harvard Studies in Classical Philology*, XXXI, 1-37), 1920.
- Tillyard, E.M.W. : "Shelley's 'Prometheus Unbound' and Plato's 'Statesman'" (in *London Times Literary supplement*, Sept. 29, 691), 1932 ; cf. George Sampson, *ibid.*, 762.
- Todd, O.J. : "The Character of Zeus in Aeschylus' 'Prometheus Bound'" (in *Classical Quarterly*, XIX, 61-67), 1925.
- Toutain, G.L. : "Péladan" (in *Mercure de France*, CXXIIX, 385), 1918.
- Trarieux, G. : "Edgar Quinet" (in *Cahier de la Quinzaine*, 53-9), 1903.
- Trevelyan, Humphrey : *The Popular Background of Goethe's Hellenism*, 1934.
- Tronchon, Henri : *Le Jeune Edgar Quinet*. Paris, 1937.
- Valkhoff, P. : "Louis Ménard" (in *Neophilologus*, 88-100), 1916.
- Vincenti, L. : "Prometeo" (in *Leonardo*, III, 97-101), 1932.

- Walzel, Oskar : *Das Prometheusymbol von Shaftesbury zu Goethe.*
Munich, 1932.
- Weber, Carl J. : "Thomas Hardy's 'Aeschylean Phase' " (in *Classical Journal*, XXIX, 533-35), 1933-34.
- West, Albert H. : *L'Influence française dans la poésie burlesque en Angleterre entre 1660 et 1700.* Paris, 1931.
- White, Newman Ivey : "Shelley's 'Prometheus Unbound' : or Every Man His Own Allegorist" (in *Publications of the Modern Language Association*, XL, 172-184), 1925.
- White, Newman Ivey : *The Unextinguished Hearth.* Durham, N.C., 1938.
- White, Newman Ivey : *Shelley.* New York, 1940 (2 vols.).
- Wilamowitz-Möllendorf Ulrich von : "Goethes Pandora" (in *Jahrbuch*, Bd. XIX, 1-19 : being a paper written for the Goethe Gesellschaft, 13th General Meeting, June 4, 1898, Weimar), 1898.
- Winstanley, Lilian : "Platonism in Shelley" (in *Essays and Studies by Members of the English Association*, IV, 72-100), 1913.
- Wittmans, F. : *Histoire de la Rose-Croix.* Paris, Adyar, 1925.
- Woodberry, George E. : "The Titan Myth" (in *The Torch*, New York, 57-109), 1905.
- Yeats, W.B. : "The Philosophy of Shelley's Poetry" (In *Ideas of Good and Evil*). London, 1903.
- Yeats, W.B. : "Prometheus Unbound" (in *The Spectator*, CL, 366-7), 1933.
- Young, R. Brett : *Robert Bridges.* Martin Secker, 1914.
- Young, A.B. : "Shelley and Peacock" (in *Modern Language Review*, II,) 1907.
- Zettner, Hans : *Shelleys Mythendichtung.* Leipzig, 1904.

BIBLIOGRAPHY III
PROMETHEAN SCHOLARSHIP

Adams, S.M. : Hesiod's Pandora (in *Classical Review*, 193-6), 1932. The Four Elements in the Prometheus Vincetus (in *Classical Philology*, 97-103), Chicago, 1933.

Aleati, B. : Idee religiosi e morali nel frammenti eschilei (in *Rendiconti dell'instituto Lombardo*, LXXIV, 616-624). Milano, Noepi, 1940-1.

Alexanderson, A.M. : Ofversigt of Prometheus-mythen. Upsala, 1870.

Allen, F.D. : Prometheus and the Caucasus (in *American Journal of Philology*, No. 49, 51-61), 1892.

Allen, J. T. : The Romantic Aeschylus (in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, XLIII), 1914

Aly, W. : Zu Prometheus (in *Rheinisches Museum für Philologie*, 414 et seq., 1914 ; *Berliner philologische Wochenschrift*, 417-423), 1914

Andrieux : Le Prométhée enchainé d'Eschyle (in *Revue encyclopédique*, mai V, 442-469), 1820.

Anonymous: *Observationes in Aeschyli Prometheum eiusdemque fabulae in germ. translatae specimen*. Salzwedel, 1834.

Anonymous : L'Irreligiosità del Prometeo di Eschilo (in *Rivista di antichità*, 81-9), 1923.

Anonymous : Le Prométhée d'Eschyle (in *L'Instruction publique*, VII, 754-5. 770). Paris, 1878.

Arbusov : Prometheus (in Russian) 1856.

Bacon, J.R. : Three Notes on Aeschylus' Prometheus Vincetus (in *Classical Review*, 115-120), 1928.

Baenteli, M. : Le Mythe de Prométhée (in *Revue occidentale*, 19 et seq.), Paris, Crès, 1914.

Bailey, John : Prometheus (in the *Continuity of Letters*). Oxford, 1923.

Bapp. K.: Prometheus, ein Beitrag zu griechischen Mythologie (in Osterprogramm. des Gymnas. zu Oldenburg), 1896.

Baumann, E.D. : Der Wahnsinn der Io (in Archiv für Geschichte der Medizin, XXX, 307-314). Leipzig, Barth, 1932.

Bayne, Th. : The Wanderings of Io (in Academy, No. 373, 566 et seq.).

Bellmann, C.F.A. ; Dissertationis de Aeschyli tragoedia Prometheo, particula prior, c. 1830. De Aeschyli tragoedia Prometheo liber duo, 1839.

Bergk, Theod. : Lösungen VII. Zur Prometheusgeschichte (in Philologus, Bd. XXXII, 673-8), 1873.

Bikélas, D. : Sur une Traduction néo-hellénique du Prométhée et sur la métrique contemporaine (in Annuaire de l'association pour l'encouragement des études grecques en France, IX, 97-105), 1875.

Birt, Th. : Aeschylus und sein Prometheus, oder die Erziehung Gottes (in Humanistisches Gymnasium, 124-134). Leipzig, Teubner, 1932.

Blomfield : On Samuel Butler's Edition (in Edinburgh Review, Oct. XV, 152), 1809.

On Samuel Butler's Edition (in Edinburgh Review, Jan. XVI, 315-320), 1810.

On Samuel Butler's Edition (in Edinburgh Review, Feb. XIX, 477-502), 1812.

On Stanley's Aeschylus (in Museum Criticum, III, 250-4), 1812.

Bock, M. : De Aeschylo poeta orphico et Orpheo pythagorico. Jena, 1914.

Bogner, H. : Die Stellung des Zeus in Prometheus Desmotes (in Philologus, 469-470), Leipzig, 1933.

Böklen, E. : Die Sintflutgeschichte : Versuch einer neuen Erklärung (in Archiv. für Religionswissenschaft, VI, ii, 97-150).

Bonnard, A. : La Révolte de Prométhée et le devenir de la justice (in Suisse contemporaine. 417-422). Lausanne, 1946.

Borgeaud, W. : Le Déluge, Delphes et les Antheistes (in Museum Helveticum, 205-250). Basel, Schwabe, 1947.

Bosurgi, Dominico : Il Fato e la libertà umana nel Prometeo legato di Eschilo (in Il Fatalismo e il sentimento della libertà morale, IV). Catania, Giannotta, 1892.

Brunnhofer, Hermann : Die Geographie von Centralasien in den Irren der Io in Aeschylus' Prometheus (in Des Verf. Einzelbeiträge zur allgemeinen U. vergleichenden Sprachwissenschaft IX, 134-142). Leipzig, 1890.

Bussler, E. : Die Reihenfolge der Tragödien in Aeschylus Prometheia (in Jahrbücher für klassische Philologie. No. 147, 276-282), 1893. Job und Prometheus, 1897.

Caesar, Jul. : Reply to Schömann (in Zeitschrift für das Altertum, 113-114), 1845.

Zu Aeschylus Prometheus 49, 203, 259 et seq., 313, 386, 493 et seq. 574 (in Philologus, 13 Jahrgang, 608-611), 1858.

Der Prometheus des Aeschylus ; zur Revision der Frage über seine theologische Bedeutung. Marburg, 1960.

Cammelli, C. : La Figura di Oceano nel Prometeo legato di Eschilo (in Atene e Roma, N.S., IG. 31-68), 1928.

Campbell, Lewis : The Intention of Aeschylus in the Prometheus Trilogy (in Academy, No. 271, 43 et seq.), 1877.

Carrière, M. : Prometheus (in Deutsche Museum, 14 et seq.), 1855

Case, Janet : On Prometheus Desmotes 980-1 (in Classical Review, 99-100), 1904

Cobet : De Locis quibusdam in Aeschyli Prometheo et scholiis antiquis ad hanc tragoediam (in Mnemosyne, Bibliotheca Philologica Batava, XIV, 121 et seq.), 1886.

Coleridge, S.T. : Lecture on the Prometheus of Aeschylus, 1825.

Coman, J. : L'Authenticité du Prométhée enchainé d'Eschyle, Bucharest, 1943. Titanul Prometheu. Bucharest, 1935.

Conradt, C. : Die Abteilung lyrischer Verse in griechischen Drama und seine Gliederung der Verszahl, I Heft : Aeschylus' Prometheus und Perser. Berlin, Weidmann, 1879.

Ueber die zahlenmässige Grundlage in Plane des aeschyleischen Prometheus (in Verhandlungen der 33. Versammlung deutscher Philologen in Gera, 137-141), Leipzig, 1879.

Cosattini, A. : Nota di Prometeo 886-7, 860-1 vulg. (in Rivista di Filologia, 336-7), 1906.

Croiset, M. : Le Mythe de Pandore (in Revue des cours et conférences, 5 mars, 5 et 20 mai), 1914.

Csengeri, J. : Les Traductions en hongrois du Prométhée depuis 1783, (in Egyetemes philologiai közlöny, 601-629), 1901.

Cunerth, J.C.G. : Jupiter Aeschylus. Cörlitz, 1818.

Delineatur Prometheus, Okeanus, etc., 1821.

Darenberg et Saglio : Prométhée (in Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, article by J. Toulain).

Declercq, M. : Origine et évolution du mythe de Prométhée dans l'antiquité grecques. Louvain, 1942-3.

Defontenay, Paul : Prométhée (in Etudes dramatiques, 187-236). Ledoyen, 1854.

Delff, H.K.H. : Prometheus, Dionysos, Sokrates, Christus (in Beitrage zur Religionsgeschichte). Gotha, 1877.

Devatani, N. : La Figure du tyran dans le Prométhée d'Eschyle (in Comptes rendus de l'académie des sciences de Russie, IV, 70-4), 1929.

Diestel, L. : Die Sintflut und die Flutsagen des Altertums, 1871.

Dollinger : Heidenthum und Judenthum. Regensberg, 1859 (on Io).

Donnoni, P. : Il Significato del Prometeo di Eschilo (in Ann. Lyc. Cinn. Vitt. Ph. II, Napoli, 1934-5; Il Mondo classico, 236, Torino 1935).

Dressler, M. : Prometheus (in Preuss. Jahrbücher, Bd. 96, II, 193-202).

Duncan, Raymond : Les Grands crucifiés ; conférence à l'Université Philosophique, le 16 mars, 1919). Paris, 1919.

Düntzer, H. : Ueber den Prometheus Desmotes des Aeschylus (in Jahrbücher für klassische Philologie, No. 143, 737-750), 1892.

Earle, M.L. : Prometheus 129 (in Classical Review, 20-22), 1900. Miscellanea Critica Prometheus 2 (in Transactions and Proceedings of

the American Philological Association, XXVIII-XXIX), 1902.

Egmont, Gabriel Trarieux d' : Prométhée ou le mystère de l'homme. Paris, Adyar, 1947 (3ème édition).

Eitrem, S. : De Prometheo (in Eranos, Mélanges, Rudberg, 14-19), 1946.

Elmsloy : On Blomfield's edition (in Edinburgh Review, Nov., XVII, 211 et seq.), 1810.

On Blomfield's edition (in Edinburgh Review, Nov., XIX, 64 et seq.), 1811.

Endert, J. van : Die Prometheussage, in Lichte der Offenbarung betrachtet. Köln, Bachem, 1865.

Engelmann, R. : De Ione commentatio archaeologica. Halle, 1868 (Cf. Jahrbücher des kaiserlichen d. archæolog. Institut, XVIII, 37 et seq.).

Errante, V. : Prologo e parodos del Prometeo eschileo (in Cult. V, 433-442).

Fairfield, A. R. and D.W. Freshfield : The Wanderings of Io (in Academy, No. 375, 33 et seq. ; No. 377, 68 et seq. ; No. 378, 105 et seq.), 1879.

Farnell, L.R. : The Paradox of the Prometheus Vincetus (in Journal of Hellenistic Studies, 40-50), 1933.

Félix-Faure-Guyau, L. : Un Pressentiment païen du Calvaire ; le Prométhée d'Eschyle (in Correspondant, XV, 3). Paris, 1914.

Feuerbach, A. : De Prometheo Aeschylī consilio atque indolo. Brunswick, 1853.

Fischer, F. : Nereiden und Okeäniden in Hesiods Theogonie. Halle, Jung, 1934.

Fischer, F.F.C. : De Deo Aeschyleo. Amsterdam, 1892.

Flach, Hans : Zur Prometheussage (in Neue Jahrbücher für Klassische Philologie, No. 123, 817-823), 1881.

Zum Prometheus des Aischylos (in Neue Jahrbücher für Klassische Philologie, No. 129, 827-831), 1884.

Flaxman, John : Compositions from the Tragedies of Aeschylus designed by John Flaxman. London, 1831.

Focke, F. : Aeschylus' Prometheus (in Verhandlungen der Versammlung deutscher Philologen, 48), 1929.

Aeschylus' Prometheus (in Hermes : Zeitschrift für Klassische Philologie, LXV, 259-304), 1930.

Forschhammer, P.W. : Ueber des mythische und geographische Wissen des Aeschylus (in Verhandlungen der 20. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner zu Frankfurt, 1862, 31-41. Leipzig, 1863, (Die Wanderungen der Io).

Die Wanderungen der Inachostochter Io, zugleich zum Verständniss des gefesselten Prometheus des Aeschylus erklärt. Kiel, 1881.

Foss, B. : De Loco in quo Prometheus apud Aeschyli vinctus sit. Bonn, 1862.

Fränkel, Jonas : Wandlungen des Prometheus (Antrittsvorlesung gehalten am 6 november, 1909). Bern, Drechsel, 1910.

Franz, E. : Die Beziehungen der japetischen Mythologie zur griechischen. Bonn, Röhrscheid, 1932.

Frensdorff, E. : Sur le Prométhée enchaîné d'Eschyle (in Etudes sur Eschyle). Bruxelles, 1845-6.

Froy, Karl : Aeschylus Studien, I. Prometheus. Bern, Jent and Reinert, 1879.

Freyer, Hans : Prometheus : Ideen zur Philosophie der Kultur. Jena, Diederichs, 1923.

Fritz, K. von : Pandora, Prometheus, and the Myth of the Ages (in Review of Religion, 227-260), 1947.

Fritzsche, Franz Volkmar : Aeschylea de versibus Promethei 19,20, 52, 112 et seq., 115-119, 215, 315 et seq., 408 et seq., (in Miscellanea ; 6-8), Rostock, 1882.

Fröreisen, Isaac : Argumenta zu Aeschylus' Prometheus, 1897.

Gadamer, H.G. : Prometheus und die Tragödie der Kultur (in Anales de filologia clasica, IV, 329-344). Buenos-Aires, 1947-9.

Gardner, Percy : A New Pandora Vase (in Journal of Hellenistic Studies, XXI, 1-9), 1901.

Gent, J.M. van : In Aeschylum : Prometheus 311 (in Mnemosyne VI, 443), 1857.

- Gerhardt : Prometheus (in *Mythologie*, 128).
- Gess, O. : Ueber den Prometheus des Aeschylus (in *Kirchliche Monatsschrift*, I, 287-299). Halle, 1882.
- Gietmann, Gerhard : Prometheus (in *Klassische Dichter und Dichtungen*), 1887.
- Gilbert : Prometheus (in *Griechische Götterlehre*, 93), 1898.
- Girard, P. : Sur un Passage interpolé du Prométhée d'Eschyle, 816-8, 823-843, 845, 875-6 (in *Revue des études grecques*, 149-188), 1899.
- Le Mythe de Prométhée dans la poésie hésiodique (in *Revue des études grecques*, 217-230), 1909.
- Godet, Frédéric : Le Prométhée d'Eschyle (in *Le Chrétien évangélique*, No. 26, 57-73), 1883.
- Gow, A.S.F. : Elpis and Pandora in Hesiod (in *Ridgeway Essays*, 99-109).
- Graf, A. : Prometeo nella poesia. Torino, 1920.
- Gray, H. : On Prometheus, 425, 558, 568, 599 (in *Review of Philology*, 124-7), 1929.
- Grazia, D. de : Il Mito e l'arte nel Prometeo di Eschilo, 1900.
- Groenboom, P. : De Aeschyli Prometheo (in *Mnemosyne*, LV, 88-100, 1927).
- Gruppe, Otto : Prometheus (in *Griech. Kulte und Mythen*, I, 131).
- Guarducci, M. : Il Mito di Pandora (in *Studi e materiali*, III, 14-30), 1927.
- Leggende dell'antica Grecia relative all'origine dell'umanità e analoghe tradizioni di altri paesi. Roma, Bardi, 1927.
- Gulick, C.B. : The Attic Prometheus (in *Harvard Studies in Classical Philology*, 103-114), 1899.
- Haeberlin, Carl : Zu Aischylos : Prometheus 546 (in *Philologus*, No. 52, 615,) 1894.
- Hahn, A. : Die Aufeinanderfolge der Dramen in Aeschylus' Prometheus-trilogie, 1905-6. (Selbstverlag).

Haines, C. R.: Notes on the Parallelism between the Prometheus Vincetus of Aeschylus and the Antigone of Sophocles (in Classical Review, 8-10), 1915.

Harman, E.C. : Prometheus Vincetus Represented and Explained. Arnold, 1920.

Harrison, Jane E. : Pandora (in Journal of Hellenistic Studies, XIX, 205 et seq.).

Pandora's Box (In Journal of Hellenistic Studies, XX, 99-114), 1900.

Prométhée et le culte du pilier (in Revue archéologique, nov.-déc., 429-431), 1908

Harry, Joseph, E. : A Misunderstood Passage in Aeschylus, Prometheus 119 (in Transactions and Proceedings of the American Philological Association, 64-71), 1901.

The Meaning of Prometheus 435 (in Transactions and Proceedings of the American Philological Association, XLV-XLVI), 1905.

Notes on Aeschylus' Prometheus 46 (in Classical Philology, No. IV, 469), 1907.

The Meaning of Prometheus 86.

Problems in the Prometheus of Aeschylus (in University of Cincinnati Studies, II, vol. III, Jan.-Feb., 1907 ; in Philological Review, 79-80, 1920).

A Proposed Restoration with a New Interpretation of Aeschylus' Prometheus 790-2 (in Classical Review, XXIV, vi, 174-8).

Prometheus (in Greek Tragedy, vol. I, Aeschylus and Sophocles), New York, 1933.

Hartmann, J.J. : Ad Aeschyli Prometheus 354 (in Miscellanea Numismatica, XLV, 133 et seq.).

Hartung : Prometheus (in Griechische Mythologie, I, 216 et seq.).

Haupt, Mor. : Aeschylus Prometheus 51 (in Observationes criticae, 57 et seq.), Leipzig, 1841.

In Scholia Aeschylea : Prometheus 793 (in Hermes IV, 433, 1870 ; and in Opuscula III, il, 310).

Haverfield : Note on Aeschylus' Prometheus 358 (in *Classical Review*, 98), 1897.

Hayn : *De Rerum divinarum apud Aeschylum*, ca. 1905.

Headlam, Walter : Aeschylea : Prometheus 118 et seq. (in *Journal of Philology*, XXX, 290-319).

Prometheus and the Garden of Eden (in *Classical Quarterly*, 63-71), 1934

Heidler, Theodor : *De Compositione metrica Promethei fabulae Aeschyleae*. Bresleau, Köhler, 1887.

Heimsoeth, F. : Prometheus 420, 543 (in *De Interpolationibus commentatio altera*. Bonn, 1868.

Prometheus 329, 354, and 295 (in *Commentatio critica*). Bonn 1866.

Prometheus 18, 66, and 1007 ; schol. Prometheus 103, 106, 385, 484, 895 (in *De Diversa diversorum mendorum emendatione commentatio*). Bonn, 1867-8.

Prometheus 849 (in *De Interpolationibus commentatio tertia*. Bonn, 1871.

Prometheus 20, 472, 541, 706, 771, 872 (in *Commentatio critica*), Bonn, 1871.

Prometheus 36 et seq. (in *De Interpolationibus commentatio IV*). Bonn, 1872.

Prometheus 425, 706, 849 (in *De Madvigii Hauniensis adversariis criticis commentatio altera*). Bonn, 1872.

Prometheus 966-970 (in *De Interpolationibus commentatio V*) Bonn, 1873.

Hermann, G. : *Aeschyli Prometheo Soluto*, 1828 (Reprinted in *Opuscula IV*, 253-283), 1831.

De Erroribus Ionis Aeschyleae (in a treatise on the Aeschylean Trilogy), second edition 1838.

De Prometheo Aeschyleo. Leipzig, 1854 (and in *Opuscula VIII* 144-158), 1877

Herter, H. : Okeanos (in *Pauly-Wissowa-Kroll : Real Encyclopädie der klassische Altertumswissenschaft*, 2349-2361), 1937.

Herwerden, H. van : *Varia* : Prometheus 291 et seq. (in *Mnemosyne*, Nov. Ser. V, 188-192), 1877.

Heydenmann, H. : Zeus in Gigantenkampf (in *Hallesches Winkelmannsprogramm*), Halle, 1876.

Hignard : *Etude sur le mythe d'Io*, 1868.

Hirst, E. : Aeschylus : Prometheus 801 (in *Classical Review*, XVIII), 1922.

Hoche, E. : Versuch einer Darstellung der Irren der Io, 1835.

Hoffmann, E. : Zu Aeschylus Prometheus (in *Jahrbücher für Philologie*, No. 131, vol. X, 670-4), 1886.

Hoffmann, Wilhelm : *Schedae criticae ad tragicos Graecos* : Prometheus 858 et seq. (in *Jahrbücher für klassische Philologie*, Bd. 85, 589-591), 1862.

Holle, Karl : Die Prometheusage mit besonderer Berücksichtigung ihrer Bearbeitung durch Aeschylus (in *Virchow and Others, Sammlung wissenschaftlicher Vorträge, Series XIV*), 1879.

Hoppin, J.C. : Argos, Io, and the Prometheus (in *Harvard Studies in Classical Philology*, 335-345), 1901.

Houllevigne, L. : *La Seconde légende de Prométhée*. Paris, *Le Temps*, 9 Avril, 1914.

Housman, A.E. : Scholiast on Aeschylus' Prometheus Vincetus (in *Classical Review* II, 1, 2, 40 et seq.), 1888.

Huit, Charles : *Le Prométhée d'Eschyle* (in *L'Instruction Publique*, juillet-août). Paris, 1877.

Le Prométhée (in *L'Instruction Publique*, mai). Paris, 1878. *Encore un mot sur le Prométhée* (in *L'Instruction Publique*, 8, 284-286, 300-302), . Paris, 1879.

Jahn, O. : *Prométhée*, 1848.

Jebelev, S. : The Titan Japet (in Russian : *Jasik, Liter.* V, 19-28).

Jodl, Fr. : Die Prometheusage und ihre ethische bedeutung (in *Ethische Kultur*, N. V, VII, VIII, 33-5, 42-3, 52-3, 59-60), 1896.

Kaibel, Georg : Prometheus 978 et seq. (in *Sententiarum liber tertius*, III ; in *Hermes*, XIX, 246-263), 1884.

Kaiser, Johannes : *Peleus and Thetis. Eine sagengeschichtliche Untersuchung*. München, Beck, 1912.

Kamerbeck, J.C. : Aeschylea : Prometheus 28 (in *Mnemosyne*, *Bibliotheca Classica Batava*, XIII, 73-80). Leiden, Brill, 1947.

Kan, J.B. : Epistula critica ad C.G. Cobet : Prometheus 256, 903 (in *Mnemosyne* IX, 192-200, 340-354), 1881.

Katterfeld : De Prometheo ternione Aeschyli (in *Jahn's Jahrbuch Supplement*, XIX, 406-436), 1853.

Kausche, W. : *Mythologumena Aeschylea*. Halle, 1838.

Keck, C. Heinrich : Der theologische Charakter des Zeus in Aeschylos, *Prometheustrilogie*. Glückstadt. 1851.

Die neueste Litteratur über Aeschylos Prometheus (in *Jahrbücher für klassische Philologie*, 81 Bd., 459-477; and *Ueber Aeschylus Prometheus*, 478-486), 1860.

Kerényi, Karoly : Prometheus, des griechische Mythologem von der menschlichen Existenz, 1946.

Keseling, P. : Aischylos, Gefesselter Prometheus in Platons Protagoras und Gorgias (in *Philologische Wochenschrift*, 1469-1472), 1930.

Kiehl, E.J. : *De Prometheo Aeschyli denuo edendo*. Brill. 1850.

Kitto, H.D.F. : The Prometheus (in *Journal of Hellenistic Studies*, 14-20), 1934.

Knight, W.J.F. : Zeus in the Prometheia (in *Journal of Hellenistic Studies*, 51-4), 1938.

Knötel, A. : Die Sage vom Prometheus und seinen Brüdern nach ihrem Ursprunge und ihrer geschichtlichen Ausbildung (in *Jahn's Archiv*, 18 Bd., 206-242,) 1852.

Köchly, H. : *Ueber Aeschylos : Prometheus*, Zurich, 1859.

Kock, Theodor : Emmendationes Aeschyleae : Prometheus 188 et seq., 385, 883 et seq. (in *Hermes* XX, 288-311), 1885.

Koepp, F. : *De Gigantomachiae in poeseos artisue monumentis usu*. 1883.

Kolisch, A. : Der Prometheus des Aeschylos nur zu verstehen aus der Eigenthümlichkeit seiner Entstehungsweise. Berlin, 1876.

Ueber den Prometheus des Aeschylos (in *Philologus*, XLI, 227-241), 1882.

Wer löst die Fesseln des Prometheus? (in Zeitschrift für das Gymnasialwesen, XXXIII, 65 et seq.), ca. 1886.

Konitzer, Th. : De Fabulae Prometheae in arte litterisque usu. Königsberg, 1885.

Körte, A. : Das Prometheusproblem (in Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, 201-213), 1920.

Kraft, F.R. : De Hominum peccatis quid Aeschylus nos doceat? 1865.

Kramer, H. : Prometheus Vincitum esse fabulam correctam expos. 1878.

Kranz, W. : Gott und Mensch in Drama des Aeschylus (in Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien), 1920.

Krappe, A.H. : Prométhée (in Revue de l'histoire des religions, CXIX, 172-181), Paris, Leroux, 1939.

Kraus, A. : Der kaukasische Prometheus (in Antika, X, 78-82 ; XI, 88-91), 1889.

Kretschmer, P. : Die Strafe des Prometheus (in Wochenschrift für klassische Philologie, 237 et seq.), 1918.

Krügelstein, E. : Pauca de consilio Aeschyli in Promethei fabula componenda. Gotha, 1845.

Kuhl : Promethei Aeschylea stasimon alterum emendatur, enarratur. Andernach, 1888.

Kussemahly, F. : Beobachtungen zum Prometheus des Aeschylus, 1888.

Evicala, Joh. : Zur Texteskritik des Aeschylus ; Prometheus 356 et seq. (in Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien, 10 Jahrgang, 605-6), 1859.

Lampredi, U. : Osservazioni critiche sul Prometeo (in Opere inedite e rare di Vincenzo Monti, vol. II).

Landberg, C.H. : Prometheus Vincitum 561-940 suethice redditi atque annotat. instructi, 1872.

Lang, Lorenz : Des Aeschylus Prometheus und Goethe's Faust, 1856.

- Langlotz, E. : Epimetheus (in *Antike* VI, 1-14), 1930.
- Lasaulx, E. von : Prometheus, die Sage und ihr Sinn. Würzburg, 1843 ; Ratisbonne, 1854.
- Lattanzi, G.M. : La Questione dell'autenticità del Prometeo legato (in *Il Mondo Classico*, 239-245), Torino, 1934.
- Lawrence, J.B. : The Theology of Prometheus Bound (in *Bibliotheca Sacra*, 408-420), Oberlin, Ohio.
- Lawson, J.C. : Prometheus Vincit 332-3 (in *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, CLVII-CLIX).
- Lawton, W.C. : The Prometheus of Aeschylus (in *Atlantic Monthly*, 62, 207-222), 1888
- Lebégue, Albert : Notes de mythologie grecque, I. Le Mythe de Pandore dans Hésiode (in *Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux*, 7ème année, série 2, 249-255), 1185.
- Lenzi, A. : Il Mito del Prometeo di Eschilo. Spaleto, 1877.
- Lincke, A. : Miscellanea : Prometheus 801 (in *Philologus*, 186-200), 1900.
- Lindblom, J. : Job and Prometheus : A Comparative Study (in *Mélanges*, 280-7), 1939.
- Linde, A. : Der Ursprung des Fackellaufs und die Prometheussage (in *Der Wagen*, 136-140), Lübeck, 1937.
- Lobel, E., E.P. Wegener, and C.H. Roberts : New Fragments from the Prometheus of Aeschylus (in *Oxyrhynchus Papyri*, XX), London, Egypt Exploration Society, 1952.
- Loodts, M.Th. : Etudes des caractères dans le Prométhée d'Eschyle. Louvain, 1949.
- Lowinski, Anton : De Emendando loco Promethei Aeschyleae 40 (in *Zeitschrift für des Gymnasialwesen*, 83 Bd., 531-535), 1861.
- Ludovici, A.N. : Man's Descent from the Gods. Knopf, 1921.
- MacRae, D.A. : The Date of the Extant Prometheus (in *American Journal of Philology*, 405-415, 473 et seq.), 1909.
- Madvig, Joh. Nic. : Prometheus 460 ; Fragment Prometheus 74, 536 (in *Adversaria critica ad scriptores graecos*).

Maeciotta, I. : L'Autenticità del Prometeo eschileo (in *Dioniso*, X, 83-101), Siracuse, 1947.

Manning, C.A. : The Prometheus and the Ion (in *Classical Weekly*, XI, 214-6).

Marbach, Oswald : Chor der Okeaniden beim Felsen des Prometheus nach Aeschylus (in *Jahn's Archiv.*, 2 Jahrgang. 475 et seq.), 1833.

Marcowitz, W. : De Aeschyli Prometheo. Düsseldorf, 1865.

Marot, K. : Kronos und die Titanen (in *Studie e materiali*, viii, 1-33). Bologna, 1932, (Also in *Revue de l'histoire des religions*, CXV, 108). Paris, 1937.

Martin, Thomas Henri : La Prométhéide (in *Mémoires de l'Académie d'Inscriptions et Belles-Lettres*, XXVIII 2, 1-74). Paris, 1875.

Marx, Fr. : Aktaion und Prometheus (in *Berichte über die Verhandlungen der Kgl. Sächs. Gesellschaft d. Wissenschaften, Philologie, etc.*, II, 101-123), 1906.

Matz, W. : Prometeo encadenado: Ensayo sobre is estructura dramatica y el ideario religioso de una tragedia griega. Madrid, Cruz y Raya, 1936.

Mavromichalis, C. : Représentation de Prométhée enchainé au théâtre d'Avenches, Juin 1946 (in *Suisse contemporaine*, 506-8), 1946.

Mayer, Max : Die Giganten und Titanen in der antiken Sagen und Kunst. Berlin, 1887.

Mazon, P. : Le Mythe des races (in *Revue des études grecques*, LIV), 1914.

Méautis, Georges : Le Mythe de Prométhée. Neuchatel, 1919.

La Prométhéide (in *Eschyle et la trilogie*). Paris, Grasset, 1936, (fifth edition).

Meineke, Ang. : Kritische Beiträge : Aeschylus Prometheus 319 (in *Philologus*, 15 Jahrgang, 139), 1860.

Kritische Bemerkungen über Aeschylus, IV : Zum Prometheus Vincrus (in *Philologus*, 19 Jahrgang, 193-246, 400), 1863. Bemerkungen zu Aeschylus: Prometheus (in *Philologus*, 20 Jahrgang, 51-75), 1863.

- Meister, J. : Ueber den Prometheus des Aeschylus. Troppau, 1853.
- Meister, Richard : Aeschyli Prometheus 39 (Tacit. Annal. I, 8, 280-2). Leipzig, 1874 (in Commentationes philologiae, Gratul. Schr. zum 25 Jahrgang, acad. Jubil. von G. Curtius, 280). Leipzig, 1874.
- Ménard, Louis : La Symbolique du feu (in Gazette des Beaux-Arts, XXXVI, 164-175). Paris, 1875.
- Ménard, Louis : Les Sources grecques du christianisme (in Revue bleue, XXI, 641-9). Paris, 1891.
- Mess, A. von : Der Typhonmythus bei Pindar und Aeschylus in Rheinisches Museum für Philologie, N.F. LVI, ii, 167-172), 1901.
- Meyer, P.J. : Aeschyli Prometheus Vincetus que in loco agi videatur. Bonn, 1861.
- Milchhoefer, Arthur : Die Befreiung des Prometheus, ein Fund aus Pergammon. Berlin, Reimer, 1882.
- Mistchenko, Th : Notes sur divers auteurs : Aeschyli Prometheus 242 (in Revue de Philologie, 3ème livre, Juillet, 268 et seq.), 1877.
- Die Prometheus-Mythus in der Tragödie des Aeschylus : Eine historische literarische Untersuchung (in Russian), 1879.
- Moeller, H. : Untersuchungen zum Desmostes des Aischylos, Greifswald, 1936.
- Moller, E. : Aeschyli Prometheus Vincetus 266 (in Philologus, 8 Jahrgang, 753-5), 1853.
- Muff, C. : Zwei Titanen, Prometheus und Faust. Halle, 1883.
- Mullens, H.G. : Hercules Furens and Prometheus Vincetus (in Classical Review, 165-6). Oxford, 1933.
- Prometheus in Cult, Legend, and Tragedy (in Transactions and Proceedings of the American Philological Association, XLV), 1938.
- Date and Stage Arrangements of the Prometheia (in Greece and Rome, VIII, 160-171). Oxford, 1939.
- Müller, Alfred Dedo : Prometheus oder Christus, die Krisis in Menschenbild und Kulturethos des Abenlandes. Leipzig, 1948.
- Müller, C.F. : Die scenische Darstellung des aeschyleischen Prometheus. Stade, 1871.

Myres, J.L. : The Wanderings of Io in Aeschylus : Prometheus 770-869 (in *Classical Review*, 2-4). Oxford, 1946.

Nauk, A. : Kritische Bemerkungen I : Aeschylus Prometheus 239, 655 et seq. (in *Bulletin de l'Académie Impériale des Sciences de St. Pétersbourg*, II, 317-8, 1860 ; *Mélanges gréco-romains*, II, 240-1).

Kritische Bemerkungen III : Aeschylus Prometheus 475, 941 (in *Bulletin de l'Académie des Sciences de St. Pétersbourg*, VI, 34-40, 56, 1863 ; *Mélanges gréco-romains*, II, 435-444 and 467).

Ueber eine dem Hrn. A. von Hilferding gehörende griechisch, Handschrift enth. Pindar's Olympische Oden und Aeschylus Prometheus und Sieben vor Theben (in *Bulletin de l'Académie des Sciences de St. Pétersbourg*, VI, 296-317, 1063 ; *Mélanges gréco-romains*, II, 487-518).

Kritische Bemerkungen V. Aeschyli Prometheus 38, 51 (in *Bulletin de l'Académie des Sciences de St. Pétersbourg*, XII, 494-6, 1868 ; *Mélanges gréco-romains*, III, 26-28).

Kritische Bemerkungen VII : Aeschyli Prometheus I et seq., 88-91, 732, 101 et seq., (in *Bulletin de l'Académie des Sciences de St. Pétersbourg*, XXII, 76-83, 1877 ; *Mélanges gréco-romains*, III, 295-8).

Navarre, O. : De l'Hypothèse d'un mannequin dans le Prométhée d'Eschyle, ca. 1892.

Nestle, W. : Ein pessimistischer Zug in Prometheusssage (in *Archiv für Religionswissenschaft*, 378-381). Leipzig, Teubner, 1937.

Niedzballa : De Copia verborum et elocutione Promethei Vincit. Breslau, 1913.

Nöldeke, E.G.C. : Aeschyli Prometheus 49 emendatur. Marburg, 1845.

Oberdick, J. : Zum Prometheus des Aeschylus (in *Wochenschrift für klassische Philologie*, VII, 16, 445-6), 1890.

Orlando : Il Prometeo di Eschilo e il Prometeo della mitologia greca, saggio sulle origine e la trasformazioni dei miti (in *Rivista europea*, N.S. XIII, 3, 1st of June), 1879.

Orsini, P. : Observations sur la mise en scène du Prométhée enchainé (in *Mélanges Navarre*, 495, 510).

- Otto, Guilel. : *Quaestiones de Promethei Aeschyleae re scaenica*. Berlin, 1872.
- Overbeck : *De Ione telluris non lunae dea*, 1872.
- Owen, John : *The Prometheus Vincetus of Aeschylus (in the Five Great Sceptical Dramas of History, 1-106)*. London, 1896.
- Paldamus, Hermann : *Aeschyli Prometheus Vincetus 48-9*. Greiswald, 1831.
- Peretti, A. : *Osservazioni sulla lingua del Prometeo (in Studi italiani di filologia classica, V, 165-231)*, 1927.
- La Cronologia del Prometeo di Eschilo*. Ravenna, 1927. *Zeus und Prometheus bei Aischylos (in Antike, 1-39)*, 1944.
- Picard, Ch. : *Le Péché de Pandore (in Antiquité classique, 39-57)*. Louvain, 1932.
- Pfleiderer, O. : *Der Prometheus-Mythos (Vom Fels zum Meer, No. III, 272-6)*, 1881.
- Platt, A. : *Aeschylea : Prometheus Vincetus 49, 464 (in Journal of Philology, 332 et seq)*, 1919.
- Pohlenz : *Die Prometheusgestalt beim den Griechen (in Humanistisches Gymnasium)*, 1930.
- Porson, Richard : *Adversaria*, 1812.
- On Schütz's edition (in New Review. I, ii)*, 1812.
- Tracts*, ed. Kidd, 1815.
- Post, L.A. : *Note on Prometheus 52 (in American Journal of Philology, 342-3)*. Baltimore, 1937.
- Potter, Robert : *Preface of Prometheus Vincetus*, 1777.
- Prabucki, J. : *Meletematum in Aeschyli Prometheus specimen*, 1835. *De Prometheo Hesiodi*. Vratislav, 1835.
- Prentice, W.K. : *Prometheus Bound of Aeschylus (in Classical Weekly, XV, 26-32)*.
- Puntoni, Vittorio : *Sulla Narrazione del mito di Prometeo nella Teogonia esioda (in Memorie della r. accademia delle scienze di Torino, II, 38, 443-459)*, 1888.
- Pylarinos : *Prometheus Desmotes (in Philologische Wochenschrift, XLVIII, 942-4)*, 1928.

Quinet Edgar : De la Fable de Prométhée considérée dans ses rapports avec le christianisme (in *Revue des Deux Mondes*, XLII, 337-351). Paris, 1838.

Rackham, H. : Notes on Aeschylus, Prometheus Vincetus (in *Classical Review*, XLI, 9), 1927.

Raddatz, G. : De Promethei fabula Hesiodica et de compositione operum, 1911.

Rehm, A. : Prometheus Desmotes. München, 1926.

Reinach, Salomon : Actos Prometheus (in *Revue archéologique*, X, ii, 59 et seq., 1907 ; reprinted in Margaret Fross's translation of *Cults, Myths, and Religions*).

Reinhardt, K. : Aischylos als Regisseur und Theologe. Bern, Francke, 1949.

Reinganum, Hermann : Über den die Irren der Io betreffenden Abschnitt der Schrift : Die aeschylische Trilogie Prometheus von Welcker (in *Jahn's Jahrbücher* II, 325-338), 1828.

Reisig, Karl : Emendationes in Aeschyli Prometheus (in *Ritschl's Opuscula*, I, 378-393, 1860, first published with Stanlii commentarius). Halaes, 1832.

Reuter, A. : De Promethei Septem Persarum Aeschyli fabularum codicibus recentioribus. Rostock, 1883.

Réville, Albert : Le Mythe de Prométhée et les études modernes sur l'humanité primitive (in *Revue des Deux Mondes*, XL, 842-871, 15 août). Paris, 1862.

Les Origines du christianisme selon l'école de Tübingen ; le Docteur Bauer et ses œuvres (in *Revue des Deux Mondes*, XL V, 104-142). Paris, 1863.

Ribbeck, O. : Qua Aeschylus arte in Prometheus fabula diverbia composuerit. Bern, 1859.

Zu Aeschylus Prometheus 424 et seq. (in *Rheinische Museum*, N.F., 14 Jahrgang, 627), 1859.

Riccomagno, L. : Il Prometeo incatenato. Lanciano Carabba, 1937.

Richards, H. : On Prometheus Vincetus 1930 (in *classical Review*, 393-7), 1902.

- Richardson, L.D.J. : Three Notes : 1. On Prometheus, 592 (in *Hermathena* LXXIII), 1949.
- Ridgeway, William : On Aeschylus' Prometheus Vincit 420 (in *Transactions of the Cambridge Philological Society*, II, 179-180), 1881-2.
- Ritschl, Fr. : Caroli Reisigii emendationes in Aeschyli Prometheum (in *Apparatus criticus et exegeticus in Aeschyli tragoedias*, vol. I, XIX-XXXII, 1832; and in *Opuscula* I, 378-393).
- Robert, C. : Pandora (in *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg*. 53 et seq.), 1905. Pandora (in *Hermes*, 17-38), 1914.
- Roehlecke, A. : Septem adversus Thebas et Prometheum Vincitum esse fabulas post Aeschylum correctas. Berlin, 1882.
- Rombaut, L. : Het Prometheus-probleem. Gand, 1934-5.
- Roscher, W.H. : Prometheus (in *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*). Leipzig, 1902-9.
- Roscoe, Burton : Prometheans : Ancient and Modern. Putnam, 1933.
- Roth, R. : Über den Mythos von den fünf Menschengeschlechtern bei Hesiod und die indische Lehre von den vier Weltaltern, 1860.
- Roussel, P. : Remarques sur les Suppliantes et le Prométhée d'Eschyle (in *Revue de Philologie*, 241-7), 1920.
- Le Folklore dans Prométhée (in *Revue des études anciennes*, 229-232). Paris, Boccard, 1934.
- Rudberg, G. : Aeschylea : Prometheus 88 et seq., (in *Symbolae Osloensis*, XVII, 1-8). Oslo, 1937.
- Rutherford, W.G. : Prometheus 687 (in *Three Emendations : Classical Review*, 368), 1899.
- Salac, A. : The Myth of Prometheus and Pandora in Hesiod (in *Listv filologicke*, XLIV, 385-404). Title sometimes given as : "Hesiod's Myth of the Five Ages of Man".
- Sanford, E.M. : The Battle of Gods and Giants (in *Classical Philology*, 52-7). Chicago, 1911.
- Sarasin, P. : Prometheus (Basel, Helbing, 1913 ; Berliner philolo-

gische Wochenschrift, 1914 ; Zeitschrift für das Gymnasialwesen, 1914).

Schaefer, Th. : Aeschylus' Prometheus und Wagners Loge (in Festschrift-45. Versammlung : Phil. 1-94).

Schmid, W. : Untersuchungen zum gefesselten Prometheus. Stuttgart, 1929.

Epikritisches zum gefesselten Prometheus (in Philologische Wochenschrift, 218-223), 1931.

Schmidt, C.P.Ch. : Udvalgte Stykker a Hesiodus : I. Zeus, II. Prometheus, III. Titankampen, IV. Pandora (in Opuscula philolog. ad Madvigium, 279-293), 1876.

Schmidt, J.H. : De Prometheo Vincto. Augsburg, 1831.

Schneider, C.E.C. : De Tempore quo Prometheum Vinctum Aeschylus scripserit, 1823.

Commentatio de Aeschylī Prometheo. Vratislav, 1829.

Schneider, Richard : Der Prometheus des Aeschylus. Duisburg, 1889.

Schoebel, Ch. : Le Mythe de la femme et du serpent : étude sur les origines d'une évolution psychologique primordiale. Paris, 1876.

Schoell, F. : De Pandora Hesiodi meleramata critica (in Saturae philologicae sauppianae, 133-147), 1880.

Schömann, G.F. : Mantissa animadversionum ad Aeschylī Promethum, Greifswald, Koch, 1844 (Reprinted in Opuscula III, 81-94), 1858.

Vindiciae Jovis Aeschylei. Greifswald, 1846. (Reprinted in Opuscula III, 95-119).

Über den Prometheus des Aeschylus (in Opuscula III, 120-133).
De Pandora, 1853.

Noch ein Wort Über Aeschylus' Prometheus. Greifswald, Koch, 1859.

Aeschylus, Prometheus 86 (in Philologus, 17. Jahrgang, 1861.

Schövaert, A. : La Date du Prométhée enchaîné, 1943.

Schütt : De Promethei Aeschylei natura: Husum, 1842.

Schütz, Christian Godfried : De Lectione Aeschylī Prometheus Vinctus 425 et seq. Jena, 1781.

Schwartz, E. : Prometheus bei Hesiod (in Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften, I, 133-148), 1915.

Schwartz, Paul : Die Darstellung des Zeus in Prometheus des Aeschylos. Salzwedel, 1875.

Séchan, Louis : Pandore, l'Eve grecque (in Bulletin de l'Association Guillaume Budé, No. XXIII, 3-36), 1929.

Les Noces de Thétis et de Pélée (in Revue des Cours et Conférences, XXXII, i, 673-688 ; ii, 330-340), 1931. Le Mythe de Prométhée. Paris, 1952.

Seelmann, F. : De Prometheo Aeschyleo. Dessau, 1876.

Seippel, G. : Die Typhonmythus. Greifswald, Dallmayer, 1939.

Seymour, Thomas Dale : On the Date of the Prometheus of Aeschylus (in Transactions of the American Philological Association, III, 111-124), 1879.

Siret, L. : Prométhée (in Revue archéologique, XIII, 132-5).

Skard, E. : A Remark on Prometheus 613 (in Symbolae Osloensis, II-18). Oslo, 1949.

Smyth, Herbert Weir : Commentary on Aeschylus' Prometheus Vincit in the Codex Neapolitanus (in Harvard Studies in Classical Philology, XXXII, 1-98), 1921.

Prometheus Vincit (in Aeschylean Tragedy). California, 1924.

Sobolewski, S. : Ad Aeschyli Prometheus ; annotationes criticae et exegeticae (in Journal du Ministère de l'Instruction Publique en Russie, XIV, 155-170, XV, 171-192).

Solmsen, Friedrich : Aeschylus : the Prometheus (in Hesiod and Aeschylus, 124-177). Cornell University Press, 1949.

Sorof, M. : De Ratione, quae inter eos codices recentiores, quibus fabula Prometheus, Septem adversus Thebas, Persae continentur, et codicem Laurentianum intercedat. Berlin, Mayer und Müller, 1882.

Spindler, H. : Der Gigantenmythus in seiner älteren Überlieferung, 1888.

Stadmüller, H. : Emendationes at Titanomachiam (in Festschrift zur 36 Philologen-Versammlung zu Karlsruhe, 85 et seq.), 1882. Zu

- Aeschylus' Prometheus und zur neuesten Ausgabe dieses Dramas (in Blätter für d. bayer. Gymnasialschulwesen I, 16-20), 1894.
- Stahe, J.M. : Zu Aeschylus' Prometheus (in Rheinische Museum XLIV, 628-631), 1885.
- Stai, V. : De Vanis gigantium formis in fabula et arte Graecorum, 1884.
- Stark, Johann August : De Aeschylo et eius inpr. tragoedia quae Prometheus Vincit inscripta est libellus. Göttingen, 1763.
- Steusloff, B. : Zeus und die Gottheit bei Aeschylus. Lissa, 1867.
- Stone, Edward, D. : Iambic Exercises Based on the Prometheus Vincit. Eton, Williams, 1878.
- St. Pease : Prometheus and Tityos (in Classical Philology, 277-8), 1925.
- Stumpo, B. : Nuove osservazioni sul Prometeo di Eschilo. Roma, Maglione, 1934.
- Süsskand, A. : Aufführung des gefesselten Prometheus des Aeschylus auf der modernen Bühne (in Philologische Wochenschrift, XLVII, 999-1006, 1036-1039, 1067-1071), 1929.
- Terzaghi, Nich. : Prometeo (in Estratto dagli studi religiosi, fasc. VI, 1903; I and II, 1904). Florence, 1904.
- Contributo allo studio di un mito religioso ellenico. Florence, 1904.
- Monumenti di Prometeo (in Studi a materiali, III, 199 et seq.), 1905.
- Eschilo : Prometeo (in Bollettino di filologia classica, XXII, 173-7).
- Prometeo. Palermo, 1914.
- L'Irreligiosità del Prometeo di Eschilo (in Mous I, 81-88).
- Il Rito di Prometeo Prima di Esodio (in Atti dell' accademia di archeologia, 115-157). Napoli, 1916.
- Teuffel, Wilhelm : Einleitung zur ... Feier des Geburstfestes ... des Königs Wilhelm von Württemberg ... Beigefügt ist eine Abhandlung über des Aeschylus' Promethie und Orestie. Tübingen Universität, 1861.

Thomas, Eugène : Essai sur la géographie astronomique du Prométhée d'Eschyle. Montpellier, Boehm, 1856.

Les Fragments de la Prométhéïde d'Eschyle, 1856.

Thomsen, A. : Der Betrug des Prometheus (in Nordisk Tidsskrift for filologi, XV, iii-iv, 105-127), 1907.

Der Trug des Prometheus (in Archiv für Religionswissenschaft, 460-490), 1909.

Thomson, George : Notes on Prometheus Vincit (in Classical Quarterly, 155-163), 1929.

Aeschylus : Prometheus Bound (in Journal of Hellenistic Studies, 300), 1933.

Thomson, J.A.K. : The Religious Background of Prometheus Vincit (in Harvard Studies in Classical Philology, XXXI, 1-37), 1920.

Timm, G. : De Promethei 526-608, 1874.

Todd, O.J. : The Character of Zeus in Prometheus Bound (in Classical Quarterly, XIX, 61-68), 1925.

Todt, Bernhard : Prometheus (in Wochenschrift für klassische Philologie, VII, No. 34, Sp. 930-4), 1890.

Todt, L. : Bemerkungen zu Aeschylus' Prometheus (in Philologus, XLIV, ii, 376-377), 1890.

Toepelmann, Bernhardt : Commentatio de Aeschyli Prometheo. Adjecta est interpretatio eius fabulae germanica. Leipzig, Geuther, 1829.

Tommasini, V. : Note sul testo del Prometeo legato (in Studi Italiani di filologia classica, 443-446), 1905.

Tommasino, G. : Esame critico di alcune note ad Eschilo (Prometeo): contra un' ipotesi del Cosattini (in Atti della r. accademia di archeologia, II, 188-191). Napoli, 1910.

Tournier, Ed. : Sur Prométhée 43 (in Revue de Philologie, II, 176), 1878.

Türck, Hermann : Pandora und Eva; Menschenwerdung und Schöpfung im griechischen und jüdischen Mythos. Weimar. Verus-Verlag, 1931.

Turyn : Aeschyli Prometheus : fragm. 199. 6, 1928.

Uhlmann, N. : Zum Prometheusproblem (in Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien, 329-332), 1919.

Unità, G. : Eschilo, significato artistico e letterale del Prometeo legato. Roma, Nuova Minerva, 1938.

Untersteiner, M. : Interpretando Eschilo : Prometeo (in Antiquitas I, 2), 1946.

Usener : Prometheus (in Götternamen, 217).
Die Sintflutsagen.

Valgimigli, M. : Ad. Aeschylī Prometheus 165 (in Bollettino di filologia classica, IX, 208-210).

Eschilo : La trilogia di Prometeo. Bologna, Zanichelli, 1904.

Valle, Della : Il Dono di Prometeo. Bari, Laterza, 1941.

Vandvik, Kirik : The Prometheus of Hesiod and Aeschylus. Upsala, 1943.

Vischer, Wilhelm : Ueber die Prometheustragödien des Aeschylus. Basel, 1859

Völcker, Karl Heinrich : Die Mythologie des japetischen Geschlechts. Giessen, 1824. Mystische Geographie der Griechen und Römer I. Ueber die Wanderungen der Io des Aeschylus' gefesselten Prometheus und die damit zusammenhäng. mythisch.—geograph. : Gegenstände Leipzig, Winter, 1832.

Voragine, Jacobus de : Pandora (in Legenda Aurea). Leipzig, Insel-Verlag, 1921.

Vreeken, W.A.L. : Prometheus Vincit : studiosae iuventutis in usum, ed. Vreeken. Leiden, Brill, 1935.

Wachter, Wilhelm : Das Feuer in der Natur, im Kultus und Mythos, im Völkerleben. Wien, Hartkeben, 1904.

Wackernagel, J. : Sprachgeschichtliches zum Prometheus (in Verhandlungen der Versammlung deutscher Philologen, XLVI, 65), 1901.

Wagner, F.C. : De Aeschylī fabula Prometheus. Marburg, 1824.

Walz, P. : Note sur la composition de deux passages des Travaux et des Jours, v. 504-553 and 765-778 (in Revue des études anciennes 205-211), 1904.

A Propos de l'Elpis hésiodique (in *Revue des études grecques* 49-57), 1910.

Weil, Henri : Eschyle : Prométhée 51 (in *Revue de Philologie*, 117), 1880. La Fable de Prométhée dans Eschyle (in *Annuaire pour l'encouragement des études grecques*, XX, 280-290), 1887.

Weise, F. : Zur Frage der Bühnenaufführung des äschyleischen Prometheus, 1908.

Weiske, B.G. : Prometheus und sein Mythenkreis. Leipzig, 1842.

Welcker, F.G. : Die äschyleische Trilogie Prometheus und die Kabirenweihe zu Lemnos. Darmstadt, 1824.

Nachtrag zu den Schrift über den äschyleische Trilogie. Frankfurt on Main, 1826.

Der Prometheus des Aeschylus (in *Griechische Götterlehre* II, 246 et seq.), Göttingen, 1859. Io (in *Griechische Götterlehre*, II, 246-278). Göttingen, Dieterich, 1859.

Zur Trilogie des Prometheus (in *Rheinische Museum*, N.F., 16. Jahrgang, 147-152), 1861.

Erster Entwurf einer Abhandlung über des Aeschylus Prometheus (in *Das Leben von Reinhart Kekulé*, 459-488). Leipzig, 1880.

Wenig, K. : On the Prometheus of Aeschylus (in *Listv filologicke*, 161-173, 321-342).

Werkhaupt, G. : Prometheus. Leipzig, 1914.

Wieseler, F. : Zu Aeschylus' Prometheus (in *Philologus*, Zeitschrift für das klassische Altertum.. IX, 716-722), 1860.

Schedae criticae in Aeschyli Prometheus, 1860.

Adversaria in Aeschyli Prometheus Vincitum et Aristophanis Aves philologica atque archaeologica. Göttingen, 1843.

Wilamowitz-Moellendorff, U. von : Prometheus 566 et seq. (in *Hermes*, No. 145).

Winckelmann : Observationes in locos aliquot Promethei Aeschyli eiusdemque fabulae in germ. translatae spec. Salzwedel, 1834.

Witkowski, S. : Introduction and Notes to Prometheus (tr. J. Kasproicz). Cracow, 1921.

Wlastoff, G. : Prométhée, Pandore et la légende des siècles (in Hesiod). St. Petersburg, 1883.

Yorke, E.C. : The Date of Prometheus Vincetus (in Classical Quarterly, 153-4), 1936.

Zacher, N. : Loki und Typhon (in Zeitschrift für deutsche Philologie, XXX, 3), 1896.

Zumfelde, J. : De Aeschlyli Prometheo quaestiones. Göttingen, 1914.

أسطورة برومتيوس في الأدبين الإنجليزي والفرنسي

ثبت الأسماء الواردة في النص

مرتباً حسب الأبجدية العربية

Plato	أفلاطون	Satan	إيليس ، الشيطان
Plotinus	أفلوطين	Abukir	أبو خير
Akenside	أكتسايد	Apollo	أبولو
Xenophon	إكسينوفون	Apollodorus	أبولودوروس
Axiothea	أكسيوثيا	Apollodorus	أبولودوروس
Ixion	إكسيون	Epimetheus	إبيميتيوس
Ixion	إكسيون	Epimeleia	إيميليا
Webbs, The	آل ويب	Aetna	إتقا
Arminianism	الأرمنيوسية	Athena	أثينا
Arianism	الأريوسية	Ajax	أجاكس
Avesta	الأهستا	Agamemnon	أجاممنون
Platonism	الأفلاطونية	Aglaiia	أجلاتيا
Neo-Platonism	الأفلاطونية الجديدة	Aegyptus	إيجيبتوس
Iliad	الإلياذة	Acheron	أخيرون
Emperor Julian	الإمبراطور جوليان	Achilles	أخيل
Anaptism	الأنابية	Adams, Henry	آدامز ، هنري
Odyssey	الأوديسا	Aragon	أراجونا
Olympus	الأوليمب	Erasmus	إرازموس
Olympians	الأولمبيون	Araspes	إراسبس
Eumenides	الأومينيات	Arbar	أربار
Erinyes	الإيرينيات (ربات الانتقام)	Erebus	إربوس
Lonians	الأيونيون	Argus	أرجوس
Elpis	إليس (الأمل)	Argeia	أرجيا
Elpore	إليور	Aristophanes	أريستوفانيس
Elpore	إليور	Aristotle	أرسطو
Titan	التيقان	Archambault, Paul	أركامبولت ، بول
Dualism	الثنائية	Arcole	أركول
Cyclops	الجبابرة العور (سيكلوب)	Arminius	أرمنيوس
Gogotha	الجلجثة	Erinna	إرنا
Sylphs	الجنيات	Irenaeus	إرنايوس
Gorgons	الجورجونات	Arnold, Matthew	أرنولد ، ماثيو
Nymphs	للحوريات	Eros	إروس
Reich	الرايخ	Arrianus, Flavius	أريانوس ، فلافيوس
Deism	الربوبية	Iris	إريس
Centaur Chiron	السنطور خيرون	Eryceene	إريسين
Sibyles	العرافات	Eric Frank	إريك فرانك
Chaos	العماء	Arius	أريوس
Gnosticism	الغنوسطية	Arian	أريوسية
Nycene Period	الفترة النيسينية	Ister	إسترا
Persae	الفرس ، مسرحية	Aeschylus	إسخيلوس
Furies	الفوريات (ربات الانتقام)	Asulanus	أسولانوس
Fuhrer	الفوهرر	Asia	آسيا
Alfieri	ألفييري	Isaiah	إسعياء
Logos	اللوجوس (الكلمة)	Assyria	آشور
Symposium	المائدة	Atlas	أطلس
Manicheism	المانوية	Atlantes	أطلنطس
Messiah	المسيح المنتظر	Aphrodite	أفروديت

Bathil	باتيل	Queen Mab	الملكة ماب
Bacchus	بلخوس	Nous	النوس (الفكرة)
Parapomismus	بارابوميسوس	Nomos	النوموس (التشريع، الناموس)
Parhasius	بارهاسيوس	Nereids	النيريدات
Barret, Elizabeth	باريت، إليزابيث	Mosaic Elohim	إله موسى
Barrel, Joseph	باريل، جوزيف	Hesperides	الهسبيريات
Pascal	باسكال	Eliza	إليزا
Paphae	بافي	Alectryon	أليكترويون
Pallas	بالاس	Alcoyne	الايكون
Panthea	پانثيا	Empidocles	امبيدوكليس
Pandora	پاندورا	Amnon	امنون
Bagehot	باجهوت	Immerito	إميريتو
Petrarch	پترارك	Anatole France.	أناتول فرانس
Pygmalion	بجماليون	Inachus	إناخوس
Trochee	بحر للتروكيه (شعر)	Anacreon.	أناكريون
Scythia	براري الكربات	Inachus	إنكوس
Brangwen, Alfred	برانجون، ألفريد	Anakius	أناكيس
Browning, Robert	براوننج، روبرت	Enjambement	انتقال الفكرة
Pericles	بريكليس	Andre Gide	أندريه جيد
Brerton, Joseph Lloy	بررتون، جوزيف لويد	Endymion	إندميون
Percival	برسيفال	Indomitable	إندوميتابل
Persius	برسيوس	Ahasverus	أهاسفيروس
Berckley	بركلي	Ahriman	أهريمان
Burnham	برنام	Ahura Mazda	أهورا مزدا
Prenant, Marcel	برنان، مارسيل	Auden, W.H.	أودن، و. هـ.
Prenant, Marcel	برنان، مارسيل	Oedipus	أوديب
Protagoras	بروتاجوراس	Uranus	أورانوس
Proteus	بروتيووس	Orestes	أورستس
Propero	بروسبيرو	Ormuzd	أورموزد
Prophasis	بروفاسس	Orwell	أورويل
Procrustes	بروكريست	Origin	أوريجين
Proclus	بروكلوس	Orestes	أوريسنا
Prometheus	برومثيوس	Austin	أوستن
Prometheia	بروميثا	Euphrosyne	أوفروزينا
Pronoia	برونويا	Ovid	أوفيد
Britagne	بريتانيا	Oceanus	أوقيانوس
Breton	بريتون	Omphale	أومفالا
Bridges, Robert	بريدجز، روبرت	Aea	أيا
Brehier, Emile	بريي، إميل	Aitnaios	أيتنايوس
Bequod	بفود (اسم مركب)	Ithaca	إيثاكا
Beckford, William	بكفورد، وليام	Isis	إيزيس
Plattard	بلاتارد	Eastman, Max	إيستمان، ماكس
Peladan, Joseph	بلادان، جوزيف	Aesop	إيسوب
Bilchaunger, George	بلشونجر، جورج	io	أيو
Blois, Pierre de	بلوا، بيير دي	Eos	أيوس (الفجر)
Billy Bud	بلي باد	Ione	أيون
Blake	بليك	De Baifs	بانيف، عائلة

Tillyard, Phyllis	تیلیارد، فیلس	Pliny	پلینی
Temaeus	تعموس	Pelias	پلیوس
Tintern	تنترن (دیر)	Ben Jonson	بن جونسون
Tupper, Martin	توپر، مارتن	Oceanides	بنات البحر
Turgenev	تورجیف	Pentheus	پنتیوس
Torquato	تورکاتو	Pindar	پندار
Teufelsdröckh	توفلمدورخ	Bunyan	بنیان
Tien	تیان	Bunyan	بنیان
Tityrus	تیتروس	Poetheus	پوتیوس
Tityrus	تیتروس	puttenham	پوتنام
Titus Andronicus	تیٹوس اندرونیکوس	Porphyre	پورفیریس
Typhon	تیفون	Pausanias	پوزانیس
Tilt, Charles	تیلٹ، تشارلز	Boswell	بوزویل
Taylor	تیلور	Busch, William	بوٹس، ویلیام
Timoclea	تیموکلیا	Boccaccio	بوکاشیو
Timon of Athens	تیمون الاثینی	Paul, John	پول، جون
Tyndall	تینڈال	Boeteus	بوتیس
Thessaly	تسالی	Bia	بیا
Thetis	تیتیس	Bia-Kratos	بیاکراتوس
Garbittius	جاربیتیوس	Pentameter	پنت میتری خمسی التفعیلات
Garnier	جاریه	Pithon	پیٹون
Galatea	جالاتیا	Pyrrha	پیرا
Gambetta	جامبٹا	Burton	بیرتون
Jamblicus	جامبلیکوس	Pyrrha	پیرا
Dorat, Jean	جان دورا	Byron	بیرون
Gaia-Themis	جایا تیمیس	Picasso	پیکاسو
Gaia	جایا (الارض)	Baker	بیکر
Caucasus	جبال القوقاز	Peacock	پیکوک
Grabo	جرابو	Bacon	بیکون
Geraldus, Lilus	جرالدوس، لیلوس	Peladan	پیلادان
Gray	جرای	Benett, W. Cox	بینٹ، ویلیام کوکس
Graikos	جرایکوس	Beowulf	بیولف
Gruppe	جروب	T.S. Eliot	ت. س. الیوت
Gessner	جسنر	Tasso	تاسو
Gissing, George	جسینج، جورج	Thalia	تالیا
Jeffrey	جفری	Tantalus	تانٹالوس
Glauco	جلاوکو	Tantalus	تانٹالوس
Jupiter	جوبتر	Tityos	تیٹوس
Goethe	جوتہ	Transcendalism	ترانسندالیہ
Gooden	جودن	Tartarus	ترتاروس
Juleville, Petit de	جولفیل، پتی دو	Tertulian	ترتولیان
Juliet	جولیت	Tresmegistus, H.	ترسمجستوس، هرمس
Johnson, S.	جونسون، سمویل	Turnebus	ترنیوس
Goncourt	جونکور	Troilus & Cressida	تریلوس و کرسیدا
Juno	جونو	Charles Dickens	تشارلز دکنز
Guerard, Albert	جویرار	Chass, Richard	تساش، رتشارد
Guyon	جویون	Chaucer	تسوسر

Rhea	ريا	Gibson, Wilfred	جيسون، ولفريد
Riggs, Thomas	ريجز، توماس	Gide, Andree	جيد، اندريه
Neigbur, Reynoldd	ريبولد نيبور	Jeffers, Robinson	جيفرز، روبنسون
Zamora	زامورا (كاتدرائية)	Jehovah	جيهوفا
Zoroaster	زرانشت	Ezekiel	حزقيال
Zosimus	زوزيموس	Epilogue.	خاتمة
Zeus	زوس	Maenads	خادمات باخوس
Zephyrus	زيفيروس	Chimaereus	خميروس
Southey	سلاي	Chiron	خيرون
Sartor Resartus	سارتور رزارتوس	Darassah	دلرانه
St. Pierre	سان بيير	Danaus	داناوس
Sainte-Beuve	سانت بييف	Dante	دانتي
St. Vetus	سانت فيتوس	Daniel	دانيال
Sainte-Helene	سانت هيلانة	D'Herbelot	دريبلو
Psyche	سايك	Drayton, Michael	دريتون، مايكل
Spartacus	سپارتاكوس	Drain, Henry	دراين، هنري
Spangenberg	سبانجنبرج	Delia	دليا
Spitteler	سپيلتر	Demeter	دمتر
Spender	سپندر	De Quincey	دو كوينسي
Spender	سپندر	D'Aubigne, Theodor	دويني، تيودور اجرييا
Spenser	سپنسر	Duperron	دويرون
Spinoza	سبينوزا	Dujardin, Edourad	دوجاردان، ادوار
Stanley	ستانلي	Dowden	دودن
Strabo	سترابو	Daudet	دوديه
Strassburg	ستراسبورج	Don Juan	دون جوان
Strong	سترونج	De Bellay	دي بليه
Stendhal	ستندال	De Quincey	دي كوينسي
Stephen Mackenna	ستيفن ماكينا	Diana	ديانا
Stickney	ستيكني	Desdemona	ديدمونة
Stikney, J.T.	ستيكني، جوزيف تروميول	Demogorgon	ديموجورجون
Southern	سذرن	Demiurge	ديمورج
Servtus	سرفتوس	Democles	ديموكليس
Servius	سرفيوس	Villa Diodati	ديوداتي (فيلا)
Sirius	سيريوس	Diodorus Siculus	ديودور الصقلي
Cypriano	سيسيريانو	Dios	ديوس
Scaliger	سكاليجر	Deukalion	ديوكاليون
Seneca	سنيكا	Racine	راسين
Swedenberg	سودنبيرج	Fates, The	ربات القدر
Sophocles	سوفوكليس	Graces	ربات النعم
Cyrus	سيروس	Raphael	رفائيل
Scyros	سيروس	Ahab, Robert	روبرت اهاب
Sisyphus	سيزيف	Robortelli	روبرتلي
Silone	سيلوني	Rhodope	رودوبي
Chateaubriand	شاتوبريان	Rousseau, J.J.	روسو، جان جاك
Charlmagne	شارلمان	Rome.	روما
Shaftesbury	شافتسبري	Romeo	روميو
Stein	شتاين	Ronsard	رونسار

Philip of Macedonia	فيليب المقدوني	Shakespeare	شكسبير
Phoebus	فيبوس	Shelley	شلي
Pythagoras	فيثاغورث	Shelley, Mary	شلي، ماري
Phaedrus	فيدروس	Schlegel	شليجل
Phaedo	فيدون	Schelling	شلينج
Ferry	فيرى	Shubart	شوبار
Wieland	فيلانند	Shopenhauer	شوبنهاور
Ph. Sidney	فيليب سيدنى	Schumann	شومان
Phileros	فيليروس	Schonborn	شونبورن
Venus	فيوس	Cicero	شيشرون
Venus Genetrix	فينوس الام	Chillon	شيلون، سجين
Cain	قابيل	S. T. Coleridge	ص. ت. كوليدج
Pre-Raphaelite	قبل الرافائيلية	Swallow	طائر السنونو
Gothic	قوطي	Typhon	طيفون
Carducci	كاردوتشي	Bacchantes	عابدات باخوس
Carlyle	كارليل	Naiads	عرانس البحر
Carre, Jean Marie	كاريه، جان ماري	Dryads	عرانس الجن
Castelain	كاستلان	Nereid	عروس البحر (النيريدية)
Chaldea	كالدانيا	Mercury	عطارد
Calliope	كالبيوب (ربة البلاغة والشعر الـ)	Othello	عطيل
Cagliostro	كاليوسترو	Lukacs	ف. ل. لوكاش
Camus	كامو	Wagner	فاجنر
Kant	كانت	Phaedra	فادرا
Kratos	كراتوس	Varro	فارو
Christabel	كرستابل	Falks	فالكنس
Ch. Marlowe	كريستوفر مارلو	The Valois	فالو، عائلة (كذلك اسم منطقة)
Chrysipus	كريسيبوس	Faust	فاوست
Cromwell	كروموويل	Faustus	فاوستس
Kronos	كرونوس	V. Hugo	فكتور هوجو
Creuzer	كرويزر	Frankenstein	فرانكنشتاين
Cassandra	كسندرا	Frye	فراي
Winged Hounds	كلاب الصيد المجنحة	Werter	فرتير
Clartes	كلارتيس	Virgil	فرجيل
Claretie, Jules	كلاريتي، جول	Freud	فرويد
Kelasres	كلاسرس	Victorius	فيكتور يوس
Calvin	كلفن	Flat, Paul	فلات، بول
Clement of Alexandr	كلمنت السكلدري	Fulgentius	فلجنتيوس
Klinger	كلنجر	Flaubert	فلوبير
Cleretie	كليرتي	V. Monti	فنتسنتزو مونتى
Klemene	كليمينيا	Fortoul	فورتول
Cleo	كليو (الهة التاريخ)	Ford	فورد
Clion	كليون	Phorcys	فوركيس
Coridon	كوريدون	Phoroneus	فورونيوس
Corine	كورينا	Voltaire	فولتير
Koestler	كوسلر	Vulcan	فولكان
Cocles	كوكلس	Volney	فولني
Coleridge, Hartley	كولريدج، هارتلي	Fontevrauld	فونتفرولد

Madame Roland	مدام رولان	Colles	كولز
Merick	مريك	Countess of Pember	كونتيسة بمبروك
Prologue	مفتتح	Keats	كينس
Mephistopheles	مفتوقليس	Ceres	كيريس
Seraphs	ملائكة	Quinet	كينيه
Mallarme	ملازميه	Cupid	كيبويد
Milton	ملتون	Latian	لاتيان
Geste Huguenote	ملحمة الهوجونو	Lachesis	لاخيسيس
Melville, Herman	ملفيل، هرمان	Lamartine	لامارتين
Meliboeus	مليوس	Lang, Rene	لانج، رينيه
Mendell, Clarence	مندل، كلارنس	Laius	لايوس
Mendhelssohn	مندلسون	Lactantius	لكتانتوس
Moody	مودي	Lemnos	لمنوس، جزيرة
Murray, Mac	موراي، ماك	Luther	لوثر
Murray, Gilbert	موري، جلبرت	Luther, Martin	لوثر، مارتن
Morrel	موريل	Lodge, George Cab	لودج، جورج كابو
Muller	مولر	Laura	لورا
Monteparnasse	مونبارناس	Lawrance, D.H.	لورانس، د. هـ.
Montesquieu	مونتسكيو	Lorraine, Paul	لورين، بول
Monti	مونتي	Lucian	لوسين
Mithra	ميثرا	Lucan	لوكان
Mira	ميرا	Luxembourg	لوكسمبرج
Michel	ميشل	Luminus	لومينوس
Michael	ميكائيل	Longfellow	لونجفلو
Mill, J.S.	ميل، جون ستيفارت	Lewis, Day	لويس، داي
Maimbourgh	ميمبرو	Louis, Rai	لويس، راي
Menard, Louis	مينار، لويس	Lowell	لويل
Minerva	مينرنا	Leibnitz	لايبنتز
Mutability	ميوتابيلتي	Leto	ليتو
Napoleon	نابليون	Lida	ليدا
Natalie Conti	ناتالي كونتي	Lesage	ليساچ
Nathan	ناتان	Lykophon	ليكوفون
Nathanael	ناتانيل	Leman, John	ليمان، جون
Knight	نايت	Leander	ليندر
Neckham	نكام	Magus, Simon	ماجوس، سيمون
Nemesis	نميسيس	Mars	مارس
Rhine	نهر الراين	Mazenderan	مازندران
Notopoulos	نوتوبولوس	Massinger	ماسنجر
Knowles, Dorothy	نولز، دوروثي	Mann, Klaus	مان، كلاوس
Nietzsche	نييتشه	Mandeville, Bernard	ماندفيل، برنارد دي
Niobe	نيوبي	Manzoni	مانزوني
Newton	نيوتن	Manfred	مانفرد
Numenidus	نيومينيديوس	Manly, John M.	مانلي، جون م.
Abel	هابيل	Manilius	مانليوس
Hades	هاديس (العالم السفلي)	mano	مانو
Harwood, Izabella	هارود، ايزابيللا	Magny	ماني
Aaron	هارون	Council of Nycea	مجمع نيقية

Heraclitus	هيراقليطس	Hazard, Paul	هانزلر، بول
Herder	هيردر	Holdone	هالدين
Hero	هيرو	Hamlet	هاملت
Hephaestus	هيفستوس	Haimonia	هايمونيا، سهل
Hellas	هيلس	Hitler	هتلر
Helena	هيلينا	Heracles	هرقل
Helios	هيليويس (الشمس)	Hermes	هرمس
Himera	هيرما	Haskette, Thomas	هسكت، توماس
Walpole	والپول	Hesiod	هسيود
Whitehead	وايتهد	Hesione	هسيون
Waymark	وايمارك	Huxley, Aldus	هكسلي، آلدوس
Wordsworth	ورذويرث	Helios	هليوس
W. Canter of Utrecht	وليام كلتر من لترخت	Hunt	هنت
Webb	ويب	Hundukhu	هندوخو
Japetus	يابتوس	Henri de Navarre	هنري دي نافار
Jacobi	ياكوبي	Henry, David D.	هنري، دافيد د.
Iahweh	يهوا	Hapkins	هوبكنز
Eubulius	يوبولويس	Hugo	هوجو
Europe	يوروبا	Horace	هوراس
Euripides	يوريبيدس	Homer	هوميروس
Yung	يونج	Hyperion	هايپريون
Britt-Young	بريت، يونج	Hebe	هيبى (ساقية جوبيتر)
Euhemerus	يوهيميروس	Hegel	هيجل
		Hyginus	هيجنوس

المشروع القومى للترجمة

ت : أحمد درويش	جون كوين	١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)
ت : أحمد فؤاد بليغ	ك. مادهور باننيكار	٢ - الوثنية والإسلام
ت : شوقي جلال	جورج جيمس	٣ - التراث المسروق
ت : أحمد الحضري	انجا كاريتنكوفا	٤ - كيف تتم كتابة السيناريو
ت : محمد علاء الدين منصور	إسماعيل فصيح	٥ - ثريا فى غيبوبة
ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد	ميلكا إيفيتش	٦ - اتجاهات البحث اللساني
ت : يوسف الأنطكي	لوسيان غولدمان	٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة
ت : مصطفى ماهر	ماكس فريش	٨ - مشعلو الحرائق
ت : محمود محمد عاشور	أندرو س. جودى	٩ - التغييرات البيئية
ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى	جيرار جينيت	١٠ - خطاب الحكاية
ت : هناء عبد الفتاح	فيسوفا شيمبوريسكا	١١ - مختارات
ت : أحمد محمود	ديفيد براونستون وايرين فرانك	١٢ - طريق الحرير
ت : عبد الوهاب علوب	روبرتسن سميث	١٣ - ديانة الساميين
ت : حسن المودن	جان بيلمان نويل	١٤ - التحليل النفسى والأدب
ت : أشرف رفيق عفيفى	إيوارد لويس سميث	١٥ - الحركات الفنية
ت : بإشراف / أحمد عثمان	مارتن برنال	١٦ - أثينة السوداء
ت : محمد مصطفى بدوى	فيليب لاركين	١٧ - مختارات
ت : طلعت شاهين	مختارات	١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية
ت : نعيم عطية	جورج سفيريس	١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة
ت : يعنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح	ج. ج. كراوثر	٢٠ - قصة العلم
ت : ماجدة العناني	صعد بهرنجى	٢١ - خوخة وألف خوخة
ت : سيد أحمد على الناصرى	جون أنتيس	٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين
ت : سعيد توفيق	هانز جيورج جادامر	٢٣ - تجلى الجميل
ت : بكر عباس	باتريك بارندر	٢٤ - ظلال المستقبل
ت : إبراهيم الدسوقي شتا	مولانا جلال الدين الرومى	٢٥ - مثنوى
ت : أحمد محمد حسين هيكل	محمد حسين هيكل	٢٦ - دين مصر العام
ت : نخبة	مقالات	٢٧ - التنوع البشرى الخلاق
ت : منى أبو سنه	جون لوك	٢٨ - رسالة فى التسامح
ت : بدر الديب	جيمس ب. كارس	٢٩ - الموت والوجود
ت : أحمد فؤاد بليغ	ك. مادهور باننيكار	٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)
ت : عبد الستار الطوجى / عبد الوهاب علوب	جان سوفاجيه - كلود كاين	٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى
ت : مصطفى إبراهيم فهمى	ديفيد روس	٣٢ - الانقراض
ت : أحمد فؤاد بليغ	أ. ج. هوبكنز	٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية
ت : حصه إبراهيم المنيف	روجر ألن	٣٤ - الرواية العربية
ت : خليل كلفت	پول ب. ديكسون	٣٥ - الأسطورة والحداثة

- ٢٦ - نظريات السرد الحديثة والاس مارتن
- ٢٧ - واحة سيوة وموسيقاها بريجيت شيفر
- ٢٨ - نقد الحداثة آلن تورين
- ٢٩ - الإغريق والحسد بيتر والكوت
- ٤٠ - قصائد حب أن سكستون
- ٤١ - ما بعد المركزية الأوربية بيتر جران
- ٤٢ - عالم ماك بنجامين بارير
- ٤٣ - اللهب المزوج أوكتافيو پاث
- ٤٤ - بعد عدة أسياف ألنوس هكسلى
- ٤٥ - التراث المغفور روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين
- ٤٦ - عشرون قصيدة حب باپلو نيرودا
- ٤٧ - تاريخ النقد الأدبى الحديث (١) رينيه ويليك
- ٤٨ - حضارة مصر الفرعونية فرانسوا دوما
- ٤٩ - الإسلام فى البلقان هـ . ت . نوريس
- ٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير جمال الدين بن الشيخ
- ٥١ - مسار الرواية الإسبانية الأمريكية داريو بيانوبيا وخ. م بينياليستى
- ٥٢ - العلاج النفسى التدميمى بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل
- ٥٣ - الدراما والتعليم أ . ف . ألنجتون
- ٥٤ - المفهوم الإغريقى للمسرح ج . مايكل والتون
- ٥٥ - ما وراء العلم جون بولكنجهوم
- ٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١) فديريكو غرسية لوركا
- ٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢) فديريكو غرسية لوركا
- ٥٨ - مسرحيتان فديريكو غرسية لوركا
- ٥٩ - المحبرة كارلوس مونيهيث
- ٦٠ - التصميم والشكل جوهانز ايتين
- ٦١ - موسوعة علم الإنسان شارلوت سيمور - سميث
- ٦٢ - لذة النص رولان بارت
- ٦٣ - تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢) رينيه ويليك
- ٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة) آلان وود
- ٦٥ - فى مدح الكسل ومقالات أخرى برتراند راسل
- ٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية أنطونيو جالا
- ٦٧ - مختارات فرناندو بيسوا
- ٦٨ - نتاشا العجوز وقصص أخرى فالنتين راسبوتين
- ٦٩ - العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين عبد الرشيد إبراهيم
- ٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية أوخينيو تشانج رودريجت
- ٧١ - السيدة لا تصلح إلا الرمى داريو فو
- ت : حياة جاسم محمد
- ت : جمال عبد الرحيم
- ت : أنور مغيث
- ت : منيرة كروان
- ت : محمد عيد إبراهيم
- ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
- ت : أحمد محمود
- ت : المهدي أخريف
- ت : مارلين تادرس
- ت : أحمد محمود
- ت : محمود السيد على
- ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ت : ماهر جويجاتى
- ت : عبد الوهاب علوب
- ت : محمد برادة وعثمانى الميود ويوسف الأتلكى
- ت : محمد أبو العطا
- ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
- ت : مرسى سعد الدين
- ت : محسن مصيلحى
- ت : على يوسف على
- ت : محمود على مكى
- ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
- ت : محمد أبو العطا
- ت : السيد السيد سهيم
- ت : صبرى محمد عبد القنى
- مراجعة وإشراف : محمد الجوهري
- ت : محمد خير البقاعى .
- ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ت : رمسيس عوض .
- ت : رمسيس عوض .
- ت : عبد اللطيف عبد الحلیم
- ت : المهدي أخريف
- ت : أشرف الصباغ
- ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
- ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
- ت : حسين محمود

- ٧٢ - السياسى العجوز ت . س . إليوت
٧٣ - نقد استجابة القارئ جين . ب . توميكنز
٧٤ - صلاح الدين والمالِك في مصر ل . ا . سيمينوفا
٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية أندريه موروا
٧٦ - چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى مجموعة من الكتاب
٧٧ - تاريخ النقد الألبى الحديث ج ٢ رينيه ويليک
٧٨ - العولمة: النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية رونالد روبرتسون
٧٩ - شعرية التأليف بوریس أوسبنسکی
٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع» ألكسندر بوشكين
٨١ - الجماعات المتخيلة بندكت أندرسن
٨٢ - مسرح ميغيل ميغيل دى أونامونو
٨٣ - مختارات غوتفريد بن
٨٤ - موسوعة الأدب والنقد مجموعة من الكتاب
٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية) صلاح زكى أقطای
٨٦ - طول الليل جمال مير صادقی
٨٧ - نون والقلم جلال آل أحمد
٨٨ - الابتلاء بالتغرب جلال آل أحمد
٨٩ - الطريق الثالث أنتونى جيدنز
٩٠ - وسم السيف (قصص) نخبة من كتاب أمريكا اللاتينية
٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق باربر الاسوستكا
٩٢ - أساليب ومضامين المسرح كارلوس ميجل
الإسبانيوأمريکی المعاصر مايك فيذرستون وسكوت لاش
٩٣ - محدثات العولمة صمويل بيکيت
٩٤ - الحب الأول والصحة أنطونيو بويرو بايخو
٩٥ - مختارات من المسرح الإسباني قصص مختارة
٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة فرنان برودل
٩٧ - هوية فرنسا (مج ١) نماذج ومقالات
٩٨ - الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى ديفيد روبنسون
٩٩ - تاريخ السينما العالمية بول هيرست وجراهام تومبسون
١٠٠ - مساطة العولمة بيرنار فاليط
١٠١ - النص الروائى (تقنيات ومناهج) عبد الكريم الخطيبى
١٠٢ - السياسة والتسامح عبد الوهاب المؤدب
١٠٣ - قبر ابن عربى يليه آباء بروتوات بريشت
١٠٤ - أوبرا ماهوجنى چيرارچينيت
١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع د. ماريا خيسوس روبيرامتى
١٠٦ - الأدب الأندلسى نخبة
١٠٧ - صورة اللدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر
- ت : فؤاد مجلى
ت : حسن ناظم وعلى حاكم
ت : حسن بيومى
ت : أحمد درويش
ت : عبد المقصود عبد الكريم
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت : أحمد محمود ونورا أمين
ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
ت : مكارم الغمرى
ت : محمد طارق الشرقاوى
ت : محمود السيد على
ت : خالد المعالى
ت : عبد الحميد شيحة
ت : عبد الرازق بركات
ت : أحمد فتحى يوسف شتا
ت : ماجدة العنانى
ت : إبراهيم الدسوقى شتا
ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
ت : محمد إبراهيم مبروك
ت : محمد هناء عبد الفتاح

ت : نادية جمال الدين
ت : عبد الوهاب علوب
ت : فوزية العشماوى
ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
ت : إنبوار الخراط
ت : بشير السباعى
ت : أشرف الصباغ
ت : إبراهيم قنديل
ت : إبراهيم فتحى
ت : رشيد بنحو
ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
ت : محمد بنيس
ت : عبد الغفار مكابى
ت : عبد العزيز شبيل
ت : أشرف على دعور
ت : محمد عبد الله الجعيدى

- ١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي مجموعة من النقاد
١٠٩ - حروب المياه چون بولوك وعادل درويش
١١٠ - النساء في العالم النامي حسنة بيجوم
١١١ - المرأة والجريمة فرانسيس هيندسون
١١٢ - الاحتجاج الهادئ أرلين علوى ماكليود
١١٣ - راية التمرد سادى پلانك
١١٤ - مسرحيات حماد كونجى وسكان المستنقع وول شوينكا
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده فرجينيا وولف
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق) سينثيا نلسون
١١٧ - المرأة والجنوسة في الإسلام ليلي أحمد
١١٨ - النهضة النسائية في مصر بث بارون
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق أميرة الأزهرى سنيل
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط ليلي أبو لغد
١٢١ - الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية فاطمة موسى
١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان جوزيف فوجت
١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقتها الدولية نينل الكسندر وفنادولينا
١٢٤ - الفجر الكاذب چون جراى
١٢٥ - التحليل الموسيقى سيدريك ثورپ ديفى
١٢٦ - فعل القراءة قولفانج إيسر
١٢٧ - إرهاب صفاء فتحي
١٢٨ - الأدب المقارن سوزان باسنيت
١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة ماريا دولورس أسيس جاروته
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية أندريه جوندر فرانك
١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى) مجموعة من المؤلفين
١٣٢ - ثقافة العولمة مايك فيذرستون
١٣٣ - الخوف من المرايا طارق على
١٣٤ - تشريع حضارة بارى ج. كيمب
١٣٥ - المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء) ت. س. إليوت
١٣٦ - فلاحو الباشا كينيث كونو
١٣٧ - منكرات ضابط في الحملة الفرنسية جوزيف ماري مواريه
١٣٨ - عالم التلفزيون بين الجمال والعنف إيلينا تاروتى
١٣٩ - باريسغال ريشارد فاچنر
١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار هريوت ميسن
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية مجموعة من المؤلفين
١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل أ. م. فورستر
١٤٣ - قضايا التطوير في البحث الاجتماعى ديريك لايدار
١٤٤ - صاحبة اللوكاندة كارلو جولونوى
- ت : محمود على مكى
ت : هاشم أحمد محمد
ت : منى قطان
ت : ريهام حسين إبراهيم
ت : إكرام يوسف
ت : أحمد حسان
ت : نسيم مجلى
ت : سمىة رمضان
ت : نهاد أحمد سالم
ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
ت : ليس النقاش
ت : بإشراف/ رؤوف عباس
ت : نخبة من المترجمين
ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
ت : منيرة كروان
ت : أنور محمد إبراهيم
ت : أحمد فؤاد بلبح
ت : سمحة الخولى
ت : عبد الوهاب علوب
ت : بشير السباعى
ت : أميرة حسن نويرة
ت : محمد أبو العطا وآخرون
ت : شوقى جلال
ت : لويس بقطر
ت : عبد الوهاب علوب
ت : طلعت الشايب
ت : أحمد محمود
ت : ماهر شفيق فريد
ت : سحر توفيق
ت : كاميليا صبحى
ت : وجيه سمعان عبد المسيح
ت : مصطفى ماهر
ت : أمل الجبورى
ت : نعيم عطية
ت : حسن بيومى
ت : عدلى السمرى
ت : سلامة محمد سليمان

- ١٤٥ - موت أرتيميو كروث كارلوس فوينتس
١٤٦ - الورقة الحمراء ميغيل دي ليبس
١٤٧ - خطبة الإدانة الطويلة تانكريد نورست
١٤٨ - القصة القصيرة (النظرية والتقنية) إنريكي أندرسون إمبرت
١٤٩ - النظرية الشعرية عند إليوت وأندونيس عاطف فضول
١٥٠ - التجربة الإغريقية روبرت ج. ليمان
١٥١ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١) فرنان برودل
١٥٢ - عدالة الهنود وقصص أخرى نخبة من الكتاب
١٥٣ - غرام الفراعنة فيولين فاتويك
١٥٤ - مدرسة فرانكفورت فيل سليتر
١٥٥ - الشعر الأمريكي المعاصر نخبة من الشعراء
١٥٦ - المدارس الجمالية الكبرى جي أنبال وآلان وأوديت فيرمو
١٥٧ - خسرو وشيرين النظامي الكنجي
١٥٨ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ٢) فرنان برودل
١٥٩ - الإيديولوجية ديفيد هوكس
١٦٠ - آلة الطبيعة بول إيرليش
١٦١ - من المسرح الإسباني اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا
١٦٢ - تاريخ الكنيسة يوحنا الآسيوي
١٦٣ - موسوعة علم الاجتماع ج ١ جوردون مارشال
١٦٤ - شامبوليون (حياة من نور) جان لاکوتير
١٦٥ - حكايات الشعب أ. ن أفانا سيفا
١٦٦ - العلاقات بين التبتين والعمانيين في إسرائيل يشعياهو ليفمان
١٦٧ - في عالم طاغور رابندراناث طاغور
١٦٨ - دراسات في الأدب والثقافة مجموعة من المؤلفين
١٦٩ - إبداعات أدبية مجموعة من المبدعين
١٧٠ - الطريق ميغيل دلبيس
١٧١ - وضع حد فرانك بيجو
١٧٢ - حجر الشمس مختارات
١٧٣ - معنى الجمال ولترت . ستيس
١٧٤ - صناعة الثقافة السوداء ايليس كاشمور
١٧٥ - التلفزيون في الحياة اليومية لورينزو فيلشس
١٧٦ - نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية توم تيتنبرج
١٧٧ - أنطون تشيخوف هنري تروايا
١٧٨ - مختارات من الشعر اليوناني الحديث نخبة من الشعراء
١٧٩ - حكايات أيسوب أيسوب
١٨٠ - قصة جاويد إسماعيل فصيح
١٨١ - النقد الأدبي الأمريكي فنسنت . ب . ليتش
- ت : أحمد حسان
ت : علي عبد الرؤوف البمبي
ت : عبد الغفار مكاوي
ت : علي إبراهيم علي منوفي
ت : أسامة إسبير
ت : منيرة كروان
ت : بشير السباعي
ت : محمد محمد الخطابي
ت : فاطمة عبد الله محمود
ت : خليل كلفت
ت : أحمد مرسى
ت : مى التمساني
ت : عبد العزيز بقوش
ت : بشير السباعي
ت : إبراهيم فتحى
ت : حسين بيومي
ت : زيدان عبد الحلیم زيدان
ت : صلاح عبد العزيز محجوب
ت : بإشراف : محمد الجوهري
ت : نبيل سعد
ت : سهير المصادفة
ت : محمد محمود أبوغدير
ت : شكرى محمد عياد
ت : شكرى محمد عياد
ت : شكرى محمد عياد
ت : بسام ياسين رشيد
ت : هدى حسين
ت : محمد محمد الخطابي
ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : أحمد محمود
ت : وجيه سمعان عبد المسيح
ت : جلال البنا
ت : حصه إبراهيم منيف
ت : محمد حمدي إبراهيم
ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : سليم عبدالأمير حمدان
ت : محمد يحيى

- ١٨٢ - العنف والنبوة و . ب . بيتس
١٨٣ - جان كوكو على شاشة السينما رينيه جيلسون
١٨٤ - القاهرة .. حالة لا تقام هانز إيندورفر
١٨٥ - أسفار العهد القديم توماس تومسن
١٨٦ - معجم مصطلحات هيجل ميخائيل أنوود
١٨٧ - الأرضة بزُّج علوى
١٨٨ - موت الأدب الفين كرنان
١٨٩ - العمى والبصيرة پول دى مان
١٩٠ - محاورات كونفوشيوس كونفوشيوس
١٩١ - الكلام رأسمال الحاج أبو بكر إمام
١٩٢ - سياحتنامه إبراهيم بيك زين العابدين المراغى
١٩٣ - عامل النجم بيتر أبراهامز
١٩٤ - مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى مجموعة من النقاد
١٩٥ - شتاء ٨٤ إسماعيل فصيح
١٩٦ - المهلة الأخيرة فالنتين راسيوتين
١٩٧ - الفاروق شمس العلماء شبلى النعمانى
١٩٨ - الاتصال الجماهيرى إديون إمرى وآخرون
١٩٩ - تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية يعقوب لنداوى
٢٠٠ - ضحايا التنمية جيرمى سيبروك
٢٠١ - الجانب الدينى للفلسفة جوزايا رويس
٢٠٢ - تاريخ النقد الألبى الحديث جء رينيه ويليك
٢٠٣ - الشعر والشاعرية أطفاف حسين حالى
٢٠٤ - تاريخ نقد العهد القديم زلمان شازار
٢٠٥ - الجينات والشعوب واللغات لويجى لوقا كافالى - سفورزا
٢٠٦ - الهولوية تصنع علماً جديداً جيمس جلايك
٢٠٧ - ليل إفريقي رامون خوتاسنديز
٢٠٨ - شخصية العريى فى المسرح الإسرائيلى دان أوريان
٢٠٩ - السرد والمسرح مجموعة من المؤلفين
٢١٠ - مثنويات حكيم سنائى سنائى الغزنوى
٢١١ - فرديتان دوسوسير جوناثان كلر
٢١٢ - قصص الأمير مرزيان مرزيان بن رستم بن شروين
٢١٣ - مصر منذ قوم تلحين حتى رحيل عبدالناصر ريمون فلور
٢١٤ - قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع أنتونى جيدنز
٢١٥ - سياحت نامه إبراهيم بيك جء زين العابدين المراغى
٢١٦ - جوانب أخرى من حياتهم مجموعة من المؤلفين
٢١٧ - مسرحيتان طليعيتان صمويل بيكيت
٢١٨ - رايولا خوليو كورتازان
- ت : ياسين طه حافظ
ت : فتحى العشرى
ت : دسوقى سعيد
ت : عبد الوهاب علوب
ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : علاء منصور
ت : بدر الديب
ت : سعيد الغانمى
ت : محسن سيد فرجاني
ت : مصطفى حجازى السيد
ت : محمود سلامة علاوى
ت : محمد عبد الواحد محمد
ت : ماهر شفيق فريد
ت : محمد علاء الدين منصور
ت : أشرف الصباغ
ت : جلال السعيد الحفناوى
ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
ت : فخرى لبيب
ت : أحمد الأنصارى
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت : جلال السعيد الحفناوى
ت : أحمد محمود هويدى
ت : أحمد مستجير
ت : على يوسف على
ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
ت : محمد أحمد صالح
ت : أشرف الصباغ
ت : يوسف عبد الفتاح فرج
ت : محمود حمدى عبد الغنى
ت : يوسف عبد الفتاح فرج
ت : سيد أحمد على الناصرى
ت : محمد محمود محى الدين
ت : محمود سلامة علاوى
ت : أشرف الصباغ
ت : نادية البنهاوى
ت : على إبراهيم على منوفى

ت : طلعت الشايب	كازو ايشجورو	٢١٩ - بقايا اليوم
ت : على يوسف على	بارى باركر	٢٢٠ - الهيوالية فى الكون
ت : رفعت سلام	جريجورى جوزدانييس	٢٢١ - شعرية كفافى
ت : نسيم مجلى	رونالد جراى	٢٢٢ - فرانز كافكا
ت : السيد محمد نقادى	بول فيرابنر	٢٢٣ - العلم فى مجتمع حر
ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد	برانكا ماجاس	٢٢٤ - دمار يونغسلافيا
ت : السيد عبد الظاهر عبد الله	جابريل جارثيا ماركت	٢٢٥ - حكاية غريق
ت : طاهر محمد على البريرى	ديفيد هربت لورانس	٢٢٦ - أرض المساء وقصائد أخرى
ت : السيد عبد الظاهر عبد الله	موسى مارديا ديف بوركى	٢٢٧ - المسرح الإسباني فى القرن السابع عشر
ت : مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن	جانيت وولف	٢٢٨ - علم الجمالية وعلم اجتماع الفن
ت : أمير إبراهيم العمري	نورمان كيومان	٢٢٩ - مأزق البطل الوحيد
ت : مصطفى إبراهيم فهمى	فرانسواز جاكوب	٢٣٠ - عن الذباب والفئران والبشر
ت : جمال أحمد عبد الرحمن	خايمى سالوم بيدال	٢٣١ - الدرافيل
ت : مصطفى إبراهيم فهمى	توم ستينر	٢٣٢ - مابعد المعلومات
ت : طلعت الشايب	أرثر هيرمان	٢٣٣ - فكرة الاضمحلال
ت : قواد محمد عكود	ج. سبنسر تريمنجهام	٢٣٤ - الإسلام فى السودان
ت : إبراهيم الدسوقي شتا	جلال الدين الرومى	٢٣٥ - ديوان شمس تبريزى ج ١
ت : أحمد الطيب	ميشيل تود	٢٣٦ - الولاية
ت : عنايات حسين طلعت	روبين فيدين	٢٣٧ - مصر أرض الوادى
ت : ياسر محمد جاد الله وعيسى منبولى أحمد	الانكتاد	٢٣٨ - العولة والتحرير
ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق	جيلارافر - رايوخ	٢٣٩ - العربى فى الأدب الإسرائيلى
ت : صلاح عبد العزيز محمود	كامى حافظ	٢٤٠ - الإسلام والغرب وإمكانية الحوار
ت : ابتسام عبد الله سعيد	ك. م كويتز	٢٤١ - فى انتظار البرابرة
ت : صبرى محمد حسن عبد النبى	وليام إمبسون	٢٤٢ - سبعة أنماط من الغموض
ت : مجموعة من المترجمين	ليفى بروفنسال	٢٤٣ - تاريخ إسبانيا الإسلامية ج ١
ت : نادية جمال الدين محمد	لاورا إسكيبيل	٢٤٤ - الغليان
ت : توفيق على منصور	إليزابيتا أديس	٢٤٥ - نساء مقاتلات
ت : على إبراهيم على منوفى	جابريل جرثيا ماركت	٢٤٦ - قصص مختارة
ت : محمد الشرقاوى	ولتر أرمبرست	٢٤٧ - الثقافة الجماهيرية والحدأة فى مصر
ت : عبد اللطيف عبد الحليم	أنطونيو جالا	٢٤٨ - حقول عدن الخضراء
ت : رفعت سلام	دراجو شتامبوك	٢٤٩ - لغة التمزق
ت : ماجدة أباطة	دومنيك فينك	٢٥٠ - علم اجتماع العلوم
ت : ياشراف : محمد الجوهري	جورجون مارشال	٢٥١ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢
ت : على بدران	مارجو بدران	٢٥٢ - رائدات الحركة النسوية المصرية
ت : حسن بيومى	ل. أ. سيمينوثا	٢٥٣ - تاريخ مصر الفاطمية
ت : إمام عبد الفتاح إمام	ديف روبنسون وجودى جروفز	٢٥٤ - الفلسفة
ت : إمام عبد الفتاح إمام	ديف روبنسون وجودى جروفز	٢٥٥ - أفلاطون

ت : إمام عبد الفتاح إمام	ديف روبنسون وجودي جروفز	٢٥٦ - ديكارت
ت : محمود سيد أحمد	وليم كلي رايت	٢٥٧ - تاريخ الفلسفة الحديثة
ت : عبادة كحيلة	سير أنجوس فريزر	٢٥٨ - الفجر
ت : فاروچان كازانچيان	نخبة	٢٥٩ - مختارات من الشعر الأرمني
ت بإشراف : محمد الجوهري	جوردون مارشال	٢٦٠ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢
ت : إمام عبد الفتاح إمام	زكي نجيب محمود	٢٦١ - رحلة في فكر زكي نجيب محمود
ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف	إيوارد منوثا	٢٦٢ - مدينة المعجزات
ت : علي يوسف علي	چون جرين	٢٦٣ - الكشف عن حافة الزمن
ت : لويس عوض	هوراس / شلي	٢٦٤ - إبداعات شعرية مترجمة
ت : لويس عوض	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	٢٦٥ - روايات مترجمة
ت : عادل عبد المنعم سويلم	جلال آل أحمد	٢٦٦ - مدير المدرسة
ت : ماهر البطوطي	ديفيد لودج	٢٦٧ - فن الرواية
ت : إبراهيم الدسوقي شتا	جلال الدين الرومي	٢٦٨ - ديوان شمس تبريزي ج ٢
ت : صبري محمد حسن	وليم جيفور بالجريف	٢٦٩ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج ١
ت : صبري محمد حسن	وليم جيفور بالجريف	٢٧٠ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج ٢
ت : شوقي جلال	توماس سي . باترسون	٢٧١ - الحضارة الغربية
ت : إبراهيم سلامة	س. س. والترز	٢٧٢ - الأديرة الأثرية في مصر
ت : عنان الشهاوي	جوان آر. لوك	٢٧٣ - الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط
ت : محمود علي مكي	رومولو جلاجوس	٢٧٤ - السيدة بريارا
ت : ماهر شفيق فريد	أقلام مختلفة	٢٧٥ - س. س. إيوت شاعرًا وناقداً وكاتبًا مسرحيًا
ت : عبد القادر التلمساني	فرانك جوتيران	٢٧٦ - فنون السينما
ت : أحمد فوزي	بريان فورد	٢٧٧ - الجينات : الصراع من أجل الحياة
ت : ظريف عبد الله	إسحق عظيموف	٢٧٨ - البدايات
ت : طلعت الشايب	فرانسيس ستونر سوندرز	٢٧٩ - الحرب الباردة الثقافية
ت : سمير عبد الحميد	بريم شند وأخرون	٢٨٠ - من الألب الهندي الحديث والمعاصر
ت : جلال الحفناوي	مولانا عبد الحلیم شرر الكهنوي	٢٨١ - الفريوس الأعلى
ت : سمير حنا صادق	لويس وابيرت	٢٨٢ - طبيعة العلم غير الطبيعية
ت : علي البمبي	خوان روافو	٢٨٣ - السهل يحترق
ت : أحمد عثمان	يوريبيدس	٢٨٤ - هرقل مجنوناً
ت : سمير عبد الحميد	حسن نظامي	٢٨٥ - رحلة الخواجة حسن نظامي
ت : محمود سلامة علاوي	زين العابدين المراغي	٢٨٦ - رحلة إبراهيم بك ج ٢
ت : محمد يحيى وأخرون	أنتوني كنج	٢٨٧ - الثقافة والعمل والنظام العالمي
ت : ماهر البطوطي	ديفيد لودج	٢٨٨ - الفن الروائي
ت : محمد نور الدين	أبو نجم أحمد بن قوص	٢٨٩ - ديوان منجوهري الدامغاني
ت : أحمد زكريا إبراهيم	جورج موانان	٢٩٠ - علم الترجمة واللغة
ت : السيد عبد الظاهر	فرانشيسكو رويس رامون	٢٩١ - المسرح الإسباني في القرن العشرين ج ١
ت : السيد عبد الظاهر	فرانشيسكو رويس رامون	٢٩٢ - المسرح الإسباني في القرن العشرين ج ٢

ت : نخبة من المترجمين	روجر آلان	٢٩٢ - مقدمة للأدب العربي
ت : رجاء ياقوت صالح	يوالو	٢٩٤ - فن الشعر
ت : بدر الدين حب الله الديب	جوزيف كامبل	٢٩٥ - سلطان الأسطورة
ت : محمد مصطفى بنوى	وليم شكسبير	٢٩٦ - مكبث
ت : ماجدة محمد أنور	ديونيسيوس ثراكس - يوسف الأهواني	٢٩٧ - فن الشعر بين اليونانية والسوربانية
ت : مصطفى حجازى	أبو بكر تقاو ابلويه	٢٩٨ - مأساة العبيد
ت : هاشم أحمد فؤاد	جين ل. مارس	٢٩٩ - ثورة التكنولوجيا الحيوية
ت : جمال الجزيرى وبهاء جاهين	لويس عوض	٣٠٠ - أسطورة برومثيروس فى الأبيين الإنجليزى والفرنسى مج ١
ت : جمال الجزيرى ومحمد الجندى	لويس عوض	٣٠١ - أسطورة برومثيروس فى الأبيين الإنجليزى والفرنسى مج ٢

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية

٢٠٠١/١٤٨٦١

التنفيذ والطباعة: Stampa

11 ميدان سفنكس - المهندسين

تليفون: 3448824 - 3034408

كتب هارتلى كولردج مسرحية برومثيوس: شذرة
(الأعمال الكاملة، تحرير رامسى كولز) فى السنتين
اللتين قضاها فى لندن بعد أن خسر منحة الزمالة
بأوكسفورد بسبب إدمانه المفرط للخمر، ويمكننا أن
نعتبر عمله نهاية النزعة البرومثية الإنجليزية فى
الفترة الرومانسية، لأنه كان آخر معالجة إبداعية لهذا
الموضوع فى تلك الفترة. وتأثير شلى على كولردج
واضح لا تخطئه العين، لأن طريقة استخدام هارتلى
كولردج للوزن والصور الجمالية تميزه عن شلى،
فالعنوان برومثيوس: شذرة يشى بتأثير جوته
ومسرحيته برومثيوس: شذرة مسرحية، كما أن تقسيم
هارتلى كولردج مسرحيته إلى شذرة برومثية وقصيدة
منفصلة تحمل عنوان "أغنية حوريات البحر" وتمثل
المشهد الثانى من المسرحية، هذا التقسيم يناظر ختام
مسرحية جوته بالـ "مونولوج" المنفصل الشهير الذى
يمثل الفصل الثالث.